

MODERNA/COMPARATA

— 27 —

MODERNA/COMPARATA

COLLANA DIRETTA DA

Anna Dolfi – Università di Firenze

COMITATO SCIENTIFICO

Marco Ariani – Università di Roma III

Enza Biagini – Università di Firenze

Giuditta Rosowsky – Université de Paris VIII

Evangelina Stead – Université de Versailles Saint-Quentin

Gianni Venturi – Università di Firenze

La fortuna del 'Secolo d'Oro'

per Marco Lombardi

a cura di
Barbara Innocenti

Firenze University Press
2018

La fortuna del 'Secolo d'Oro' : per Marco Lombardi / a cura di
Barbara Innocenti. – Firenze : Firenze University Press, 2018.
(Moderna/Comparata ; 27)

<http://digital.casalini.it/9788864537436>

ISBN 978-88-6453-742-9 (print)

ISBN 978-88-6453-743-6 (online PDF)

ISBN 978-88-6453-744-3 (online EPUB)

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández, Pagina Maestra snc

L'immagine di copertina (Max Slevogt, *Francisco d'Andrade sul palco*),
proviene dal programma di sala del *Don Giovanni* 1922 (Biblioteca
comunale Forteguerriana Pistoia, Opuscoli Ferdinando Martini,
F.M. 236.1).

Volume pubblicato con Fondi di ricerca dell'Ateneo fiorentino.

Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice (www.fupress.com).

Consiglio editoriale Firenze University Press

A. Dolfi (Presidente), M. Boddi, A. Bucelli, R. Casalbuoni, M. Garzaniti, M.C. Grisolia, P. Guarnieri, R. Lanfredini, A. Lenzi, P. Lo Nostro, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, G. Nigro, A. Perulli, M.C. Torricelli.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>)

This book is printed on acid-free paper

CC 2018 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
via Cittadella 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com
Printed in Italy

INDICE

INTRODUZIONE	9
<i>Barbara Innocenti</i>	
STRUMENTI E ASSIMILAZIONI PER 'AMPLIARE' IL SECOLO D'ORO: BAROCCO, MANIERISMO	17
<i>Daniela Dalla Valle</i>	
TIRSO E I «CIGARRALES DE TOLEDO». UN ESEMPIO DI INGEGNOSITÀ BAROCCA	27
<i>Laura Dolfi</i>	
TEATRO AUREO E PUBBLICO ITALIANO	43
<i>Maria Grazia Profeti</i>	
UN NAPOLETANO A PARIGI: MICHELANGELO FRACANZANI- POLICHINELLE, EROE DELLA SAZIETÀ	53
<i>Teresa Megale</i>	
GRANDEUR ET PETITESSE DE LA PETITE MAISON	59
<i>Michel Delon</i>	
IMMAGINI DEL TEATRO DEL GRAND SIÈCLE. NOTE SULL'ICONOGRAFIA TEATRALE DEL SEICENTO FRANCESE	73
<i>Renzo Guardenti</i>	
TORQUATO TASSO ALLA MANIERA DI DE SANCTIS	87
<i>Enza Biagini</i>	
MODERNITÀ DI MOLIÈRE	109
<i>Michela Landi</i>	

APPENDICE

SENSI DI LUIGI XIII RÈ DI FRANCIA NELLA SUA MORTE	135
<i>Trascrizione e note di Barbara Innocenti</i>	
INDICE DEI NOMI	151

INTRODUZIONE

M. Jean-Christophe Comte non soltanto ci aveva introdotti nel mondo incantato dei libri, ma ci aveva anche insegnato che i libri non servivano a niente se non annunciavano tempi nuovi. E li annunciavano. La loro arguzia, la loro profondità, le loro cascate di avventure, le loro sottigliezze, il loro genio, la loro bellezza convergevano verso grandi speranze. Bastava attendere il passare del tempo perché gli uomini diventassero migliori e la loro vita più grande e più bella.
Jean D'Ormesson, *Au plaisir de Dieu*

Libri, libri e ancora libri...

«Libri, libri e ancora libri!» esclamò entusiasta, nel 1931, Federico García Lorca davanti agli abitanti di Fuente Vaqueros, paese in cui era nato e aveva trascorso la sua infanzia. L'emozione del poeta, chiamato a celebrare l'apertura della prima biblioteca pubblica, è percepibile fra le righe del discorso inaugurale che tenne il 1 o il 2 settembre (le date sono incerte), rimasto allo stato di manoscritto fino al 1986 e recentemente tradotto in italiano. L'amore per il libro quale «strumento di salvezza per l'individuo» si coniuga, nel discorso di García Lorca, con la passione per la cultura intesa come mezzo di liberazione politica e sociale, ma anche come dono dell'anima e per l'anima:

E poi libri, e ancora libri! [...] Libri di tutte le correnti e di tutte le idee. Allo stesso tempo le opere sacre e quelle illuminate, dei mistici e dei santi, come pure quelle piene di passione dei rivoluzionari e degli uomini d'azione [...]. Perché, cari amici, tutte queste opere concordano in un punto: l'amore per l'umanità e l'innalzamento dello spirito. In tal senso esse si confondono e si abbracciano in un ideale supremo. E poi... lettori, sempre più lettori! [...] Ognuno attingerà

dal libro ciò che è nelle sue possibilità, sicuro che in ogni caso ne trarrà giovamento e, in alcuni casi, addirittura la salvezza per la propria vita.

Un inno all'Istruzione considerata nella sua accezione più ampia e più alta che ci è sembrato poter introdurre efficacemente lo spirito degli studi qui riuniti.

Il volume si apre significativamente con il saggio di Daniela Dalla Valle, la quale riflette intorno alla definizione di Secolo d'Oro, inteso in ambito francese come ridefinizione del *Grand Siècle* su un arco cronologico più vasto che abbraccia autori, opere, orientamenti, dibattiti ignorati solo pochi decenni fa. Grazie alla oramai riconosciuta compenetrazione tra il Classicismo, il Manierismo e il Barocco cinque-seicenteschi francesi ed europei, negli ultimi decenni la critica letteraria ha posto l'attenzione su una quantità eccezionale di opere trascurate, di importanti autori dimenticati. Il *Grand Siècle* si è quindi dilatato, arricchito, differenziato, fino ad acquisire la denominazione di 'Secolo d'Oro'. Come afferma Francesco Orlando riferendosi ad altri contesti, nello schema storiografico francese si è assistito ad un ritorno del 'superato' che per centinaia d'anni era rappresentato dall'italianismo e dall'ispanismo manieristi e barocchi, che hanno effettivamente svolto un ruolo fondamentale nella costruzione di una nuova concezione della letteratura francese del Seicento. L'attenzione al Manierismo e al Barocco in terra di Francia e alle loro 'traduzioni' sul suolo francese si è rivelata quindi una vera 'fortuna', che ha incrementato la nozione di Grande Secolo e condotto ad una nuova visione critica attraverso la quale il Seicento francese non è stato solo riguardato dalla specola del Seicento europeo ma anche del Novecento, in un'idea di modernità della cultura francese di quel secolo e della sua 'fortunata' continuità fino ai nostri giorni. Nello spirito del volume, Daniela Della Valle sottolinea che il mosaico del *Grand Siècle*, grazie al Barocco e al Manierismo (quest'ultimo ora tanto di moda nel contesto francese da estendersi a tutto il secolo come lo era stato per il Barocco) viene corredato di nuove tessere, di nuovi aspetti, di nuovi autori, di nuove letture critiche. Oggi più che mai, gli scrittori del Seicento francese giungono a noi attraverso le reinterpretazioni in chiave moderna della critica e, per quanto riguarda il teatro, della regia a noi contemporanea. La visione del passato non può essere avulsa dalla visione complessa, incrociata che di esso ha il tempo attuale. Da qui si comprende la presenza in questo volume di saggi sulla letteratura del Secolo d'Oro spagnolo (Laura Dolfi e Maria Grazia Profeti); sul viaggio di attori come Michelangelo Francanzani-Polichinelle dall'Italia alla Francia (Teresa Megale); sull'apporto del teatro italiano ex-lege alla costruzione dell'architettura classica e classicista del *Grand Siècle* (Renzo Guardenti); sugli echi settecenteschi dell'*envers du Grand Siècle*, fenomeno che aveva già incrinato la compattezza letteraria e culturale del secolo del Re Sole, evidenziandone i lati trasgressivi e oscuri (Michel Delon); sulla visione ottocentesca su di un autore quale Torquato Tasso, la cui letteratura epica e teatrale, interpretata nel Seicento francese – in chiave – diremmo oggi – ora manierista, ora baroc-

ca, ora classica, soggiace come una vena profonda e feconda alla letteratura e al teatro d'Oltralpe (Enza Biagini); sulla 'modernità' delle opere di Jean-Baptiste Poquelin, evidenziata attraverso le concezioni freudiane del grande critico molieriano Francesco Orlando (Michela Landi).

Nel saggio intitolato *Tirso e i «Cigarrales de Toledo», un esempio di ingegnosità barocca*, Laura Dolfi riprende il colloquio a distanza fra Francia e Spagna annunciato da Daniela Dalla Valle nel suo articolo. Il suo contributo richiama l'attenzione sulla scrittura ingegnosa di Tirso, elencandone e analizzandone metafore, giochi semici, perifrasi mitologiche, ecc. La studiosa ci accompagna nella descrizione di Toledo, che si disegna davanti ai nostri occhi man mano che procediamo nella lettura dell'articolo. Laddove Laura Dolfi si sofferma felicemente sul racconto che l'autore spagnolo ci fa degli spettacoli, ponendo l'attenzione sui personaggi travestiti, sui tessuti e materiali preziosi, sugli animali favolosi, sui finti campi coltivati e i monti, sulle fiamme, sui razzi e sulle macchine sceniche, il pensiero non può non andare al debito che Molière intrattiene (in particolare nei suoi spettacoli di corte) con soggetti e performance di tipo spagnolo oltre che italiano. La creatività di Molière «traduce» nella Francia del *Grand Siècle* non solo testi spagnoli ma anche topoi spettacolari dalla valenza europea, quali l'isola artificiale, i fuochi pirotecnici, la musica, il dopo pranzo rallegrato da maschere e mimi, ecc. Infine, l'attenzione rivolta da Tirso, oltre che al modello-culto di Góngora, alla commedia popolare di stampo lopesco, all'azione e allo spettacolo, non può non richiamare alla mente l'idea di teatro praticata da Jean-Baptiste Poquelin nelle sue pièces e nei suoi *divertissements* di corte, nelle quali miscida lo zanni italiano al *gracioso* spagnolo.

Maria Grazia Profeti, nel suo *Teatro aureo e pubblico italiano* riflette su come tradurre il teatro, inteso sia come testo che come spettacolo. Le sue osservazioni sulla produzione scenica dei Secoli d'Oro aprono la via ad analoghe problematiche presenti nel teatro di Racine come in quello di Molière: tradurre in versi o in prosa? E tradurre quale testo che la filologia ci può consegnare? Le parole con le quali Maria Grazia Profeti definisce la commedia spagnola possono essere riferite alla commedia molieriana che dimostra una volta di più la sua complessa derivazione dalla Spagna oltre che dall'Italia: «una forma nuova e ambigua, composita, *monstruo*, *ghimera*, *minotauro*», secondo le definizioni di Lope nell'*Arte Nuevo*. Il saggio di Maria Grazia Profeti ripercorre utilmente per l'ispanista, e non solo, le questioni traduttorie in particolare del teatro dei Secoli d'Oro, focalizzandolo sulla ricezione della scena aurea in Italia. Rivolgendosi agli addetti ai lavori, l'autrice del contributo richiama inoltre l'attenzione del traduttore di teatro, oltre che alla struttura del testo spettacolare, alla sua struttura antropologico-sociale, nonché alla necessità di preparare da parte di traduttori, registri e interpreti, l'orizzonte di attesa del pubblico che sembra percepire nella cultura spagnola e nella sua espressione letteraria e spettacolare «una cultura altra», esposta a tutti i fenomeni di demonizzazione e proiezione che ogni struttura sconosciuta provoca.

Teresa Megale, nel saggio intitolato *Un napoletano a Parigi: Michelangelo Francanzani-Polichinelle, eroe della sazietà*, ripercorre le tappe del soggiorno dell'attore partenopeo nella capitale francese. La sua presenza scenica è attiva a Parigi tra il 1675 e il 1697. Il merito del saggio è nel descrivere e commentare la traiettoria teatrale del Francanzani, ancora poco documentata. Il suo Polichinelle è «in realtà una raffigurazione arcaizzante, un salto all'indietro, voluto e consapevole, che [l'incisore] Robert Bonnard ferma in un'istantanea, probabile spia del profondo cambiamento a cui Francanzani sottopose la maschera. [...] Lo stravolgimento fisico comprende anche il costume, reso grottesco e quasi irriconoscibile rispetto al Pulcinella effigiato nel rarissimo *collage* in piume d'uccello di Dionisio Menaggio o nell'antica e perduta immagine della Taverna della Zoccola, oppure nell'autoritratto di metà Seicento dipinto da Salvator Rosa.» Di particolare interesse per il francesista è il riferimento di Teresa Megale al Polichinelle degli intermezzi molieriani del *Malade Imaginaire* (1673), dove la maschera italiana presenta tratti francanziani *avant la lettre*.

Assumendo un'ottica settecentesca, Michel Delon, in *Grandeur et petitesse de la petite maison*, mette in discussione la *Grandeur* del Secolo di Luigi XIV aprendola ad altre istanze contrarie. Il saggio ruota intorno al racconto di Jean-François Bastide intitolato *La petite maison*, analizzato dal critico anche alla luce del *conte de fées* di Thémiseul de Saint-Hyacinthe, *Histoire du prince Titi*. La narrazione esemplifica il cambiamento di gusto che si sviluppa nel secolo dei Lumi in relazione alle abitazioni nobili e principesche e pone l'accento su una trasformazione che corrisponde ad una sorta di rifiuto/opposizione alle precedenti politiche architettoniche del «più Grande dei Re». Se il Seicento aveva visto il trionfo della grandezza e della magnificenza di Versailles, il Settecento si ripiegherà invece nei piccoli spazi: salotti, casette, rifugi dorati in cui i frequentatori si sottrarranno agli sguardi pubblici nonché al controllo religioso e morale e in cui «tutto diventerà possibile». Delon ci accompagna all'interno di un genere settecentesco quale il racconto di fate, che ha la sua origine nella Francia del Re Sole, di cui costituisce una risorgiva; la sua fonte è sostanzialmente anticlassica in quanto tradisce i dettami di Boileau sui generi: il racconto di fate non appartiene infatti alla catalogazione classica difesa dal critico seicentesco nel suo *Art poétique*. Nella prospettiva di questo volume, la compresenza della fiaba all'interno del classicismo razionalistico del *Grand Siècle* avvalorava la necessità critica di ampliare la nozione di Grande Secolo in un più complesso, variegato, trasgressivo e contraddittorio 'Secolo d'Oro'.

In *Immagini del teatro del Grand Siècle. Note sull'iconografia teatrale del Seicento francese*, Renzo Guardenti recupera dall'oblio tre testi dell'iconografia del teatro classico francese, la prima e seconda edizione dell'*Iconographie moliéresque* di Paul Lacroix e *L'album Théâtre classique* curato da Sylvie Chevalley. L'autore argomenta intorno a questioni-chiave della moderna storiografia dello spettacolo, come quella riguardante l'inclusione o meno delle fonti figurative indrette nell'area concettuale dell'iconografia teatrale. Per Guardenti, il teatro co-

siddetto classico risulta sintesi – anche per il tramite di riprese parodiche – della Commedia dell'Arte, della spettacolarità barocca e delle forme classiche della drammaturgia francese del Seicento. Il quadro *Farceurs Français et Italiens*, dipinto da Verio, viene assunto come esemplificativo di una visione almeno binazionale della teatralità, in quanto si fa portatore della compresenza degli attori italiani a fianco di quelli francesi nel contesto del canone figurativo classico del teatro comico d'oltralpe.

Il ruolo rivestito dal teatro nella costruzione del mito 'romantico' di Torquato Tasso è al centro del contributo di Enza Biagini. Nel suo *Torquato Tasso alla maniera di De Sanctis*, la studiosa ripercorre le tappe della drammatizzazione, nel corso del diciannovesimo secolo, di episodi della vita del grande poeta italiano. Il saggio si concentra in particolare sull'ulteriore tassello che De Sanctis volle aggiungere al già vasto edificio costruito intorno alla Fama e al Mito di Tasso, autore che rivestì, com'è noto, un ruolo di primo piano nella costruzione del Secolo d'Oro considerato nella sua accezione più ampia comprensiva cioè, come si è più volte sottolineato, di Manierismo, Barocco e Classicismo che si susseguono, s'intersecano, si sovrappongono stratificandosi, si distendono singolarmente ognuno volta a volta su tutto il secolo a seconda delle letture critiche. Il gradimento di pubblico e critica che alcune di queste pièces incontrarono per tutto l'Ottocento e all'inizio del Secolo successivo, è spia di una ben più estesa fortuna del Grande Secolo allargato ai concetti di Manierismo e Barocco, dai contorni mobili e dai confini europei.

Chiude il volume il saggio di Michela Landi che prende in considerazione la «modernità di Molière». La «fortuna» incontrata dalle opere del drammaturgo posto al centro del *Grand Siècle* (e, per estensione, del Secolo d'Oro inteso nella sua specificità francese) è evocata attraverso l'analisi delle parole di quanti (Rousseau, Hugo, Schlegel, Stendhal, Baudelaire) vollero confrontarsi, nel tempo, con il Mito di Molière-Uomo e Molière-Autore ed in particolare con una delle sue pièces più celebri e controverse, *Il Misanthrope*. La lettura freudiana del *Misanthrope* di Francesco Orlando costituisce il filo rosso del saggio che dipinge ai nostri occhi un affresco critico volto a evidenziare l'attrazione perturbante che il capolavoro molieriano seppe suscitare nei secoli ed è in grado di suscitare ancora oggi.

Intorno al tema, di recente dibattito, del *Grand Siècle* inteso come Secolo d'Oro dalla valenza europea e della sua «fortuna» nei secoli successivi si sono confrontati, in questo libro, noti specialisti di diverse discipline. La polifonia di voci e di punti di vista rende questa pubblicazione preziosa per il francesista, l'ispanista, l'italianista e lo storico del teatro, che vi troveranno spunti di riflessione critica e metodologica in grado di gettare nuova luce su aspetti della storiografia e della critica letteraria e teatrale ancora parzialmente in ombra. Le diverse discipline ivi rappresentate sono altresì lo specchio della poliedricità di interessi della personalità dello studioso al quale questo volume è dedicato.

In qualità di curatrice del volume mi sia consentito di ringraziare ciascuno degli autori dei saggi qui raccolti. Il loro impegno, sfociato in lavori di notevole interesse critico e storiografico, e la loro generosità mi hanno riportato alla mente, per molti versi, la carica emotiva e umana percepibile nel *Discurso agli abitanti di Fuente Vaqueros* citato all'inizio di questa Introduzione, nonché l'amore per la cultura (intesa nel senso più ampio) che costituisce l'elemento portante dello stesso *Discurso*. Un ringraziamento particolare va a Michela Landi senza il cui aiuto e sostegno fondamentale e 'illuminato' questa pubblicazione non avrebbe potuto avere origine né compimento.

In conclusione, mi sia concesso, attraverso queste pagine, di ringraziare Marco Lombardi. La sua dedizione all'insegnamento, il tempo intellettuale che ha voluto dedicare ai suoi allievi, ma soprattutto la sua magnifica capacità di aprire infinite finestre sul Mondo e sul Tempo attraverso i Libri, lo hanno fatto diventare, per tutti i suoi studenti, un Maestro. La Letteratura, attraverso le sue parole, riusciva a «convergere verso grandi speranze. Bastava attendere il passare del tempo perché gli uomini diventassero migliori e la loro vita più grande e più bella... ».

Barbara Innocenti



Porta d'ingresso della Biblioteca Fabroniana di Pistoia (anonimo, prima metà XVIII secolo).



Molière, *Œuvres complètes*, Paris, Garnier frères, 1880-1885, vol. 4: *Le Misanthrope* (Biblioteca comunale Forteguerriana Pistoia, Sala V.16.4.16).

STRUMENTI E ASSIMILAZIONI PER 'AMPLIARE' IL SECOLO D'ORO: BAROCCO, MANIERISMO

Daniela Dalla Valle

Quando mi è stato proposto il titolo del volume che oggi offriamo a Marco Lombardi, ho avuto una prima reazione di curiosità, se non di perplessità. Come si può affermare che il Secolo d'Oro gode di una particolare fortuna, soprattutto se il termine stesso di 'Secolo d'Oro' è utilizzato a proposito della cultura francese – in cui s'inserisce, essenzialmente, l'attività scientifica di Marco Lombardi? Sarebbe più facile applicarlo ad altre letterature – spagnola, olandese... – dove la sua presenza potrebbe essere più congrua; in questa sede, mi è parsa discutibile, certamente strana e singolare.

Ho pensato a un'altra accezione del titolo stesso: al 'Secolo d'Oro' della mitologia classica, il tempo di Crono e di Rea, evocato da Ovidio, dal Tasso, e poi anche da molti autori francesi. Io me ne sono a lungo occupata in anni remoti, a proposito del passaggio del coro sul 'Secolo d'Oro' nel genere pastorale – dal Tasso alla pastorale francese¹; ma anche immaginando un ulteriore ampliamento a generi e a momenti diversi, mi è parsa comunque un'interpretazione troppo limitata per contenere una miscellanea che dovrebbe essere – a mio avviso – molto più estesa.

Ho immaginato allora che il sintagma utilizzato può tradurre in italiano – ed anche ampliarlo e precisarlo – la formula del *Grand Siècle*, termine questo assolutamente francese, limitato al XVII secolo e non utilizzabile per le altre culture europee.

Accettando questa interpretazione, secondo cui il 'Secolo d'Oro' della letteratura francese è inteso come traduzione e ridefinizione del *Grand Siècle*, è possibile affermare che esso sta registrando oggi una particolare 'fortuna'? È abbastanza evidente che gli specialisti del XVII secolo in Francia siano in fase di forte riduzione, soprattutto messi a confronto con gli specialisti dei secoli più moderni (ma anche con quelli del Cinquecento). Io ho lavorato in momenti diversi per la rivista «Studi Francesi», che si caratterizza per la sua *Rassegna bibliogra-*

¹ Daniela Dalla Valle, *Il mito dell'età dell'oro e la concezione dell'amore dall'Aminta alla pastorale barocca francese*, in *La frattura. Studi sul barocco letterario francese*, Ravenna, Longo, 1970, pp. 21-82.

fica, ed ho assistito a una brillante stagione in cui la presentazione delle schede sul XVII secolo era talmente ricca, da dover essere divisa in due sezioni successive; poi alla concentrazione delle due sezioni in una sola; infine alla riduzione di quest'unica sezione alla presentazione di un numero sempre più ridotto di opere critiche: poche pubblicate in Italia, ma relativamente ridotte anche quelle scritte all'estero e soprattutto in Francia. Mi pare difficile affermare che oggi ci troviamo di fronte a una 'fortuna' del XVII secolo.

Tuttavia, riflettendo con particolare attenzione sull'arco cronologico interessato – il Seicento, con annessi e connessi nei secoli contigui –, e cercando di verificare 'che cosa c'è' dentro questo periodo, mi è parso di capire il vero senso del titolo prescelto: basterà verificare quanto il 'Secolo d'Oro' / *Grand Siècle* comprende oggi (come numero di scrittori studiati, di opere analizzate), rispetto a quanto comprendeva una volta, fino ai primi decenni del XX secolo, per capire che la critica letteraria vi ha enormemente aggiunto, quanti autori, opere, orientamenti, dibattiti letterari appaiono oggi importanti e necessari per valutare l'insieme del periodo, mentre pochi decenni fa erano ignorati, e ci permettono ora di definire il XVII secolo un vero 'Secolo d'Oro'. Ed è su questo punto che mi soffermerò brevemente.

Incominciamo tentando di precisare il collegamento tra i due termini di *Grand Siècle* e di 'Secolo d'Oro'. Il punto di partenza da cui – credo – dovremo partire, è quello suggerito da Voltaire ne *Le Siècle de Louis XIV* (elaborato negli anni 1732-1739, stampato nel 1751). Ricordo, su questo punto, gli studi essenziali di Franco Simone²; in questa sede mi basterà ricordare che è stato proprio Voltaire a fissare nel periodo di Luigi XIV l'età più alta e brillante mai raggiunta dall'umanità, l'ultima delle quattro età felici, in cui le arti sono state portate alla massima perfezione: quella greca, «de Philippe et d'Alexandre, ou celui des Périclès, des Demosthène, des Aristote, des Platon, des Apelle, des Phidias, des Praxitèle»³; quella latina, «de César et d'Auguste, désigné encore par les noms de Lucrèce, de Cicéron, de Tite-Live, de Virgile, d'Horace, d'Ovide, de Varron et de Vitruve»⁴; quella «de la gloire de l'Italie», quando «les Médicis appelèrent à Florence les savants, que les Turcs chassaient de la Grèce» e in cui «les Italiens honorèrent [les beaux-arts] du nom de vertu»⁵; infine quella di Luigi XIV, «ce-

² Cfr. in particolare: Franco Simone, *La storia letteraria francese e la formazione e dissoluzione dello schema storiografico classico*, in «Rivista di Letterature Moderne», 1953, pp. 3-22, 169-178.

³ Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV*, in *Œuvres complètes*, nouv. éd., Paris, Garnier, 1878, 14, p. 155.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV* cit., pp. 155-156.

lui des quatre qui approche le plus de la perfection⁶, la stagione più ricca, più completa, più estesa⁷.

Voltaire utilizza l'epiteto di 'siècle' come amplificazione di un lungo arco cronologico, che inizia dal momento in cui Luigi XIV prende il potere – 1661 – e si conclude con la sua morte – 1715. In questo 'siècle', la letteratura elaborata e diffusa in Francia comprende una lista di eccellenze – Corneille, Molière, Racine, La Fontaine, Boileau, Pascal, La Rochefoucauld, Bossuet, La Bruyère ecc.⁸; e sono proprio questi grandi nomi che finiscono col caratterizzare il secolo stesso come il *Grand Siècle*, perchè contiene e concentra i 'grandi' autori, su cui si continuerà – per decenni, per secoli – a scrivere, facendoli oggetto di commenti e di analisi..

Anche le varianti che negli anni successivi s'inseriscono su questo schema letterario non correggono sostanzialmente la definizione del *Grand Siècle*. Quando, negli ultimi decenni del XIX secolo, incomincia a comparire nella critica universitaria francese una serie di studi dedicati ad alcuni autori 'minori', poco noti e mai catalogati nella lista dei 'grandi' – Mairèt, Rotrou, Hardy, Tristan l'Hermite... –, essi sono sempre studiati all'ombra del '*Grand Siècle*'; Tristan, ad esempio, è presentato da Bernardin come un «précurseur de Racine»⁹; e Gustave Lanson, nella sua *Histoire de la littérature française*¹⁰, colloca sotto la comoda etichetta di *Attardés et égarés* tutto l'insieme di questi nuovi autori, tanto diversi dai 'grandi', che per altro continuano a caratterizzare il secolo.

Per assistere a un vero cambiamento, a livello d'interpretazione e di lettura poetica dei testi, dovremo aspettare alcuni decenni. La critica letteraria, stimolata in parte dalla critica d'arte (e dalla trasformazione della pittura contemporanea), in parte da nuove forme di scrittura (segnaliamo almeno il simbolismo), consente ad un'altra nozione di emergere, diversa, opposta, contraria e contrastante: quella di 'barocco'. Secondo alcuni studiosi essa concerne il XVII secolo, dopo il Rinascimento e come passerella da una nozione all'altra, fino al Classicismo; secondo altri, il 'barocco' si codifica come un principio costante, che si configura in varie forme della spiritualità, della cultura, dell'arte, ogni volta che prevalgono l'irrazionale, il disordine, l'anticlassico¹¹. Prevale, comunque, la prima nozione del 'barocco', quella storica, che si afferma in varie culture letterarie e che deriva – come abbiamo appena detto – dalla suggestione e dal passaggio dalla cri-

⁶ Ivi, p. 156.

⁷ L'impostazione è puntualizzata nel capitolo primo, *Introduction*.

⁸ Ivi, Chap. XXXII.

⁹ Napoléon-Maurice Bernardin, *Un précurseur de Racine. Tristan l'Hermite sieur du Solier (1601-1655)*, Paris, Picard, 1895.

¹⁰ Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1894.

¹¹ Questo tipo di elaborazione del 'barocco' è quello elaborato da Eugenio d'Ors negli anni 30 a Pontigny, puntualizzato e tradotto in francese presso Gallimard nel 1935 (*Du Baroque*).

tica d'arte a quella letteraria, perché in campo artistico l'uso e la definizione del termine si erano già acquistati una pregnanza sicura e indiscutibile. Critici notevoli e importanti, francesi e specialisti della letteratura francese, come Raymond Lebègue, incominciano a intravedere e a definire la presenza di una particolare forma di cultura in Francia, che riesce a scavarsi un suo settore autonomo tra il Rinascimento e il Classicismo, senza aggregarsi né all'uno né all'altro, una forma di cultura a cui viene attribuito l'epiteto di 'barocco'. Ricordiamo l'articolo importante di Lebègue, *De la Renaissance au Classicisme. Le théâtre baroque en France*¹². Ma l'esito eccezionale dell'uso e dell'interpretazione del termine all'interno della critica e della letteratura francese si definisce un po' più tardi, grazie al volume di Jean Rousset: *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*¹³.

Non si tratta più, in questo caso, d'identificare una fase di passaggio tra due momenti gloriosi della letteratura francese; si tratta invece di elaborare una nuova nozione estetica, suggerita dalla cultura moderna e dalla conoscenza appassionata dell'arte secentesca, 'ritrovata' nella poesia – in questo caso, nella poesia francese. Afferma Jean Rousset all'inizio del suo volume:

Le premier soin de cette enquête sera d'établir que toute une époque, qui va approximativement de 1580 à 1670, de Montaigne au Bernin, se reconnaît à une série de thèmes qui lui sont propres: le changement, l'inconstance, le trompe-l'œil et la parure, le spectacle funèbre, la vie fugitive et le monde en instabilité [...] Ces thèmes et ces symboles répondent mal à l'idée de classicisme ou de préclassicisme et ne satisfont pas davantage à celle de romantisme. Ils justifient par conséquent l'appel à une nouvelle catégorie¹⁴.

Ed è questa 'catégorie' che Rousset identifica e descrive, attribuendole l'epiteto di 'baroque', al cui interno segnala e fornisce ai lettori una quantità eccezionale di opere trascurate, di autori dimenticati, una pagina ricchissima di un secolo che sembra essere, allora, così poco conosciuto.

Pochi anni più tardi, le tematiche e gli autori enunciati nel volume si configurano in uno schema più preciso, concepito e proposto nell'*Anthologie de la poésie baroque française*¹⁵, due volumetti in cui si organizza un «cheminement significatif», «un ensemble organique», «de l'inconstance à la permanence, du multiple à l'un, du paraître à l'être»¹⁶, dove un tema chiarisce e ne interpreta un altro, fornendo ai lettori un nuovo, diverso panorama letterario. La letteratura francese del XVII secolo si riempie così di un nuovo insieme, assorbendo in sé

¹² Raymond Lebègue, *De la Renaissance au Classicisme. Le théâtre baroque en France*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», 1942, pp. 161-184.

¹³ J. Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon* Paris, Corti, 1954.

¹⁴ Ivi, p. 8.

¹⁵ J. Rousset, *Anthologie de la poésie baroque française*, Paris, Cluny, 1961.

¹⁶ Ivi, Tome I, pp. 5-6.

una nuova caratteristica. Una nuova categoria: il *Grand Siècle* si dilata, si arricchisce, si differenzia.

Tuttavia l'introduzione del 'barocco' nella letteratura francese trova ben presto un ostacolo importante, riscontrando un'opposizione molto diffusa tra gli specialisti d'oltralpe. Dopo un grande, brillante successo, soprattutto accettato e ripreso in vari paesi europei dove il termine di 'barocco' esisteva da tempo e aveva già ragione di vita (evidentemente in Italia), la 'parola' usata incomincia ad essere discussa e ben presto allontanata dallo schema storiografico francese. Certamente non sono allontanati gli autori, né i nuovi testi, ma la loro definizione. E a giustificare il contrasto e l'opposizione, è l'assenza del termine stesso all'interno del periodo considerato – l'assenza del nome 'barocco' nella letteratura critica elaborata nel Seicento.

Lo stesso Rousset incomincia a sentire il peso di queste critiche. Nel volume *L'intérieur et l'extérieur*, di quasi quindici anni posteriore al primo saggio¹⁷, egli afferma: «Ce livre ne veut pas être un livre sur le Baroque; les temps en sont révolus»¹⁸; il che tuttavia non significa che intende rinnegare il 'senso' del termine, la funzione che esso ha svolto nella costruzione di una nuova letteratura francese:

Mais ces poètes et ces thèmes auraient-ils été abordés, à tort ou à raison, comme ils le sont ici, sans une réflexion antérieure sur le problème? L'introduction de la nouvelle catégorie a-t-elle porté quelques fruits? C'est la question que l'auteur, revenant sur un passé récent, se pose pour terminer. Il retrouve alors sous une nouvelle forme, avec Borromini et le Bernin, les oppositions et les relations de l'intériorité et de l'extériorité¹⁹.

La categoria del 'barocco' ha dunque svolto la sua funzione; poeti e temi desueti non sarebbero emersi, al di fuori di questa riflessione critica; il XVII secolo sarebbe rimasto più debole, più limitato e l'introduzione del 'barocco' è stata, in verità, una vera 'fortuna' per ampliare e arricchire il *Grand Siècle*.

Un capitolo conclusivo di questo secondo volume s'intitola: *Adieu au baroque?*, dove l'addio è formulato in forma interrogativa. Rousset infatti si rifiuta di «quitter ce qu'on a aimé [...] Ce serait se quitter soi-même»²⁰. Riconosce che la scoperta del 'barocco' era «largement partagée»²¹, che «elle s'offrait [...] comme un instrument approprié»²², anche se «l'instrument était trop moderne, trop étranger aux préoccupations du XVII^e siècle, qui n'avait jamais songé à en faire une catégorie critique [...]»²³.

¹⁷ Jean Rousset, *L'intérieur et l'extérieur*, Paris, Corti, 1968.

¹⁸ Ivi, p. 9.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Ivi, p. 239.

²¹ *Ibidem*.

²² Ivi, p. 241.

²³ *Ibidem*.

Ma è proprio questa una «raison de plus pour avoir recours à lui»: «c'est parce qu'elle est une création de notre temps, liée aux aspirations de notre art et de notre poésie [...] apte à jeter une passerelle du XX^e au XVII^e siècle, à ramener vers nous cet archipel qui s'éloignait»²⁴.

Ormai è evidente – e difficilmente contestabile – quale è stato l'enorme servizio fornito dall'uso del 'barocco' nel campo letterario francese: la riscoperta e la rivalutazione di una ricca stagione, che nel *Grand Siècle* tradizionale non esisteva, o non aveva significato; ormai, grazie all'uso del 'barocco', il *Grand Siècle* si estende, si collega alle arti e ad un campo letterario più vasto, più ampio in senso europeo, contribuendo a trasformarlo in un 'Secolo d'Oro'.

Tra i contrasti, le opposizioni, le critiche all'uso della nozione di 'barocco' in Francia, s'impongono negli anni Ottanta i brillanti volumi di Marc Fumaroli. Sono soprattutto due testi, *L'Âge de l'éloquence*²⁵ e *L'École du silence*²⁶, che Rousset stesso percepisce come i suoi principali avversari. Lo ricorda nel suo ultimo libro dedicato al 'barocco': *Dernier regard sur le Baroque*²⁷, dove mette in evidenza un punto centrale nel contrasto fra il proprio 'barocco' e il rifiuto formulato da Fumaroli: per quest'ultimo, infatti, il 'barocco' era una categoria estetica inesistente nel XVII secolo, applicata a posteriori, falsa rispetto alla tradizione retorica del tempo. Rousset rievoca questo passaggio, tratto dall'*École du silence*:

Il semble plus simple et plus naturel d'emprunter sa terminologie à la tradition rhétorique revivifiée par l'humanisme du XVI^e siècle, et de retraduire 'baroque' par *asianisme*, 'classicisme' par *atticisme*. On dispose ainsi d'instruments d'analyse familiers aux lettrés du XVI^e et du XVII^e siècle (ce qui n'est pas le cas de 'baroque' et 'classicisme', introduits après coup)²⁸.

Rousset riconosce «fortement argumenté(e)» l'ipotesi di Fumaroli, che sostiene «le regard *historique*, ou regard *rapproché* dans la mesure où il parvient à coïncider avec le regard que le passé posait sur lui-même»²⁹. Ma ribadisce, per contrasto, l'esistenza e la funzione di un altro tipo di «regard»:

le regard qui restitue n'est pas le seul que nous portions sur ce passé: une part de notre savoir, notre goût surtout, notre œil, formés par les peintres du XX^e siècle, projettent sur les toiles de Poussin ce qu'ils ont appris de Cézanne, de Braque [...] Ce qui est vrai de la peinture l'est aussi des œuvres littéraires; celles-ci n'échappent pas au retour du présent sur le passé [...] Aujourd'hui Racine et

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ M. Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence*, Genève, Droz, 1981.

²⁶ M. Fumaroli, *L'École du silence*, Paris, Flammarion, 1994.

²⁷ J. Rousset, *Dernier regard sur le Baroque*, Paris, Corti, 1998.

²⁸ M. Fumaroli, *L'École du silence* cit., p. 343 (citato alle pp. 29-30 di *Dernier regard sur le Baroque*).

²⁹ J. Rousset, *Dernier regard* cit., p. 31.

avec lui tous les écrivains de théâtre nous parviennent à travers les réinterprétations de nos metteurs en scène [...]. Il faut même élargir le propos: les œuvres modernes [...] renouvellent notre connaissance des œuvres anciennes³⁰.

E in effetti, senza nulla togliere all'acutezza interpretativa e alla ricchezza degli studi di Fumaroli, non è stato l'uso dell'«asianisme» ad incrementare, ad ampliare il campo di ricerca nel XVII secolo francese. Se mai, è stato un altro termine, che s'impone qualche anno più tardi nella critica letteraria d'oltralpe, ad ottenere in questo senso un successo del tutto particolare: si tratta del termine di «manierismo».

Anche questa nozione entra nella critica letteraria procedendo dalla critica d'arte, dove gode da tempo di un saldo prestigio. Potremmo ricordare le pagine di Claude-Gilbert Dubois, in appendice al suo volume *Le Maniérisme*, per ricostruire *L'élaboration du concept de maniérisme à l'époque moderne*³¹. Anche in questo caso, come in quello del «barocco», assistiamo all'identificazione di una nozione, una nuova categoria critica, come strumento di passaggio per uscire dal Rinascimento e procedere oltre. In questo senso, l'uso del «manierismo» si unisce o si confonde con l'uso del «barocco»: lo si concepisce quasi sempre come una collocazione storica, secondo cui una categoria (il «manierismo») precede l'altra (il «barocco»), come nella critica d'arte; oppure il «manierismo» – più specificamente definito e precisato – si differenzia dal «barocco», pur sviluppandosi negli stessi anni. O ancora il «manierismo» si sovrappone sul termine di «barocco» e lo sostituisce. In altri casi il «manierismo» viene concepito come una definizione generale, riproducibile in ogni momento della storia per contrapporsi alla dimensione «classica» (è questa la concezione formulata da E.R. Curtius, in certo modo simile a quella elaborata sul «barocco» da Eugenio d'Ors)³².

Ma nonostante questi incontri fra «manierismo» e «barocco», s'identificano alcune varianti tra una nozione e l'altra, e le tematiche caratteristiche dell'uno sono in parte diverse da quelle che caratterizzano l'altro. Inoltre il campo di ricerca non è esattamente lo stesso: il «manierismo» si collega più strettamente al Rinascimento, anzi colloca spesso il suo inizio alla fine del XVI secolo e si ferma nei primi decenni del XVII, mentre il «barocco» è prevalentemente secentesco. Molti anni fa, quando ero particolarmente sensibile a questo snodo della storia letteraria, organizzai a Torino il convegno Internazionale *Manierismo e let-*

³⁰ Ivi, pp. 31-32.

³¹ Claude-Gilbert Dubois, *Le Maniérisme*, Paris, PUF, 1979, pp. 213-218.

³² Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, A. Franke, 1948.

teratura (12-15 ottobre 1983)³³, in cui furono elaborate una serie di ipotesi diverse sul 'manierismo' in letteratura e sul rapporto fra 'manierismo' e 'barocco'. Contemporaneamente, collaborai a una *Storia della civiltà letteraria francese* diretta da Lionello Sozzi³⁴, sostenendo la dimensione storica delle due categorie, e collocando prima il 'manierismo' e poi il 'barocco', per descrivere e analizzare le varie fasi della letteratura secentesca. Purtroppo una lunga malattia interruppe il mio lavoro di quegli anni, che fu concluso da studiosi di ispirazione diversa.

In questa sede, non ripercorrerò le varie interpretazioni del 'manierismo' nella letteratura francese e mi soffermerò soltanto sugli interventi di alcuni critici di alta rilevanza, per connotare l'uso del 'manierismo' all'interno del Secolo d'Oro. I critici che evokerò sono Marcel Raymond e Gisèle Mathieu-Castellani. Entrambi sono specialisti del 'manierismo' all'interno della critica letteraria francese, tuttavia partono dalla nozione di 'barocco': Marcel Raymond, che è stato uno dei maestri di Jean Rousset a Ginevra, a cui Rousset dedica la sua *Anthologie de la poésie baroque française*, scrive sul 'barocco' negli stessi anni, collegandolo al Rinascimento: *Baroque et renaissance poétique*³⁵. Anche Gisèle Mathieu-Castellani incomincia a scrivere sul 'barocco'; i suoi primi volumi si orientano appunto sull'«éros baroque»: *Éros baroque*³⁶; nuova edizione della stessa antologia³⁷, *Mythes de l'éros baroque*³⁸; ma anche quest'ultima si concentra soprattutto sugli ultimi anni del XVI secolo e sui primi del XVII; entrambi partono dalla dimensione 'Rinascimento', e cercano di aprire una porta attraverso cui la letteratura francese trova una soluzione di superamento e di trasformazione.

Tuttavia, questa scelta spinge i due studiosi a correggere la definizione teorica del periodo analizzato e, lasciandosi suggestionare dalla seconda nozione emersa, quella di 'manierismo', la fanno diventare predominante. All'interno di questa categoria, Marcel Raymond raccoglie e analizza una serie di testi poetici nell'antologia *La Poésie française et le Maniérisme: 1546-1610*³⁹; Gisèle Mathieu-Castellani dirige il numero speciale della «Revue de Littérature comparée»: *Maniérismes* (56/3, 1982), a cui succederanno altre opere, in cui 'manierismo' e 'barocco', diversamente connotati, convivono nello stesso periodo.

In questo modo, anche il 'manierismo' di Marcel Raymond e di Gisèle Mathieu-Castellani – adeguatamente motivato ed esplicitato – serve a sottoli-

³³ D. Dalla Valle (a cura di), *Manierismo e letteratura: atti del convegno internazionale (Torino, 12-15 ottobre 1983)*, Torino, Meynier, 1986.

³⁴ *Storia della civiltà letteraria francese*, Torino, UTET, 1993: *Il Manierismo*, pp. 441-480; *Il Barocco*, pp. 481-548.

³⁵ M. Raymond, *Baroque et renaissance poétique*, Paris, Corti, 1955.

³⁶ G. Mathieu Castellani, *Éros baroque*, Paris, Union Générale d'Éditions, 10/18, 1979.

³⁷ Paris, Honoré Champion, 2007.

³⁸ G. Mathieu Castellani, *Mythes de l'éros baroque*, Paris, PUF, 1981.

³⁹ M. Raymond, *La poésie française et le Maniérisme*, Genève, Doz – Paris, Minard, «Textes Littéraires Français», 1971.

neare determinati aspetti, alcuni scrittori, certe polemiche letterarie anche secentesche, contribuendo ad aumentare ulteriormente il panorama del secolo già amplificato da Jean Rousset. E il mosaico del *Grand Siècle*, prima grazie al 'barocco', poi grazie al 'manierismo', viene corredato di nuove tessere, di nuovi aspetti, di nuovi autori.

Bisogna aggiungere, prima di concludere questo rapido percorso, che negli ultimi decenni il poco amato 'barocco' letterario francese incomincia ad essere eliminato in terra di Francia, ad essere escluso, sostituito ormai dal 'manierismo'; il quale perde la sua caratteristica di stretto legame con il Rinascimento, per estendersi a tutto il secolo. È giusto segnalarlo, indipendentemente dal nostro personale giudizio su questa soluzione.

Questo *excursus* sulla storia della critica letteraria francese del XVII secolo è stato indubbiamente troppo rapido, troppo sintetico. Tuttavia, riteniamo importante aver segnalato alcuni passaggi, attraverso cui il panorama di ricerca sul XVII secolo si è notevolmente ampliato, da Voltaire ai giorni nostri; si è arricchito e precisato, offrendo ai lettori di oggi una serie di testi e di autori che, siano essi 'barocchi' o 'manieristi', sono comunque diversi dai 'grandi' originariamente noti e apprezzati e ad essi si aggiungono e con essi si articolano. Grazie alle nuove nozioni e alla loro utilizzazione, il *Siècle de Louis XIV* e/o il *Grand Siècle* sono riusciti a diventare il 'Secolo d'Oro' della letteratura francese.

L'AMANTE
INIMICA,
OVERO
IL RODRIGO
GRAN CIDD
DELLE SPAGNE,

Opera Tragicomica
DI PIETRO CORNELIO.

Tradotta dal Francese, & accom-
modata per le Scene alla
maniera Italiana.



IN BOLOGNA,

Per il Longhi. Con licenza de' Superiori.

Pierre Corneille, *L'amante inimica ovvero il Rodrigo Gran Cidd delle Spagne*, opera tragicomica tradotta dal francese e accomodata per le scene alla maniera italiana, in Bologna, per il Longhi, 16? (BCFP, M.dr.715).

TIRSO E I «CIGARRALES DE TOLEDO».
UN ESEMPIO DI INGEGNOSITÀ BAROCCA

Laura Dolfi

Come noto *Los cigarrales de Toledo* di Tirso de Molina¹ si suddividono in sei sezioni molto nette, corrispondenti a una cornice e alle successive giornate che (riecheggiando il modello boccacciano) alcune dame e cavalieri trascorrono nei più freschi *cigarrales* collinari per sfuggire all'opprimente calura estiva cittadina. Una parte non trascurabile del romanzo è dedicata alla descrizione dei diversi intrattenimenti scelti, del luogo dove si svolgeranno e del successo riscosso ogni giorno dal giovane (o dalla giovinetta) incaricato di organizzarli. La storia dei protagonisti – introdotti fin dalle prime pagine – si intreccia così non solo con il racconto dell'antefatto e con le storie di altri successivi personaggi, ma anche con gli spettacoli 'sorprendenti' offerti. La ricerca del sublime si afferma infatti come una caratteristica costante in questo testo che propone al lettore un alternarsi di generi (la prosa talvolta s'interrompe per lasciare spazio al teatro e, in misura ridotta, alla poesia) e uno stile sintatticamente complesso giacché il fluire narrativo è frammentato e scandito da reiterati e lunghi incisi che – quasi rispondendo a un desiderio di esaustività – aggiungono sempre ulteriori dettagli².

E questo fin dalle prime pagine che si concentrano sull'*hic et nunc* della vicenda che sta per iniziare: Toledo e una notte «serena y apacible³». L'amplia e

¹ L'inizio della loro composizione risale probabilmente al maggio del 1621 (cfr. André Nougué, *L'œuvre en prose de Tirso de Molina. Cigarrales de Toledo et Deleytar aprovechando*, Paris, Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, 1962, p. 37). Le nostre pagine traducono e rielaborano l'articolo *Lo culto y lo ingenioso en «Los cigarrales de Toledo»* uscito nel volume *Prosas y versos de Tirso de Molina*, Blanca Oteiza (ed.), New York-Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Auriseculares-Instituto de Estudios Tirsianos, 2015, pp. 43-61.

² Sull'uso dell'enumerazione e per un'analisi dello stile, degli artifici retorici e dei campi semantici, si veda Laura Dolfi, *Algo más sobre el lenguaje metafórico de «Los cigarrales de Toledo»*, in «Hipogrifo», Revista de Literatura y cultura del Siglo de Oro, 2017, V, 1.

³ Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, Edición, introducción y notas de Luis Vázquez Fernández, Madrid, Castalia, 1996, p. 111. Rimando a questa edizione per tutte le citazioni; quando il numero del *Cigarrales* non è indicato, si sottintende che la pagina va riferita al capitolo preliminare. Un'edizione dei *Cigarrales* – comprensiva delle commedie *El vergonzoso en palacio*, *Cómo han de ser los amigos*, *El celoso prudente* – è uscita nella Biblioteca Castro-Turner a cura di María del Pilar Palomo e Isabel Prieto, Madrid, 1994.

particolareggiata descrizione, avvalendosi dei vari artifici retorici dell'epoca, si arricchisce di perifrasi, metafore, antonomasie. Dell'antica capitale – di cui si sottolinea importanza e centralità (è «Emperatriz de Europa», «Roma segunda», e «corazón de España») – si ricordano, insieme ad alcuni elementi urbani non connotati (come le «ventanas y claraboyas» delle case), le caratteristiche topiche: le «altas torres», gli «elevados capiteles», gli «antiguos muros», le acque del Tago che la circondano (pp. 111-112). Inoltre, se la città è definita Imperatrice, il fiume è un «incansable rondador de su belleza», mentre le vicine valli e i monti – indirettamente personificati – si trasformano in ammiratori che la contemplano orgogliosi («ufanos»). E se entrambi interpretano le «inquietas luces» dei numerosi ceri che illuminano la città-donna come abituali ornamenti del capo e delle acconciature di dame «hermosas» (sono «apretadores, plumas y medallas de diamante», p. 112), analogamente – proseguendo con gli indiretti rimandi alla Corte che l'equivalenza Toledo-imperatrice suggerisce – la notte diventa «guardajoyas de sus diez recámaras» e l'oscurità il «sumiller de sus cortinas» (aggiungendosi, *a latere*, le stelle che sono «virreinas» di un sol-[re], *ibidem*).

Alle catacresi cortigiane fin qui menzionate (circoscritte alla descrizione di Toledo) si aggiungono poi inevitabilmente – in questo primo, lungo, capoverso – altre equivalenze, più topiche e sporadiche, tese anch'esse a sottolineare la preziosità del paesaggio: le verdi vallate che appaiono 'smaltate' (ai «[valles] esmaltados⁴» si aggiungono poco dopo alberi che esibiscono un «natural esmalte», p. 112) e l'acqua del fiume che – ormai trasformata in «cristal» – diventa «oro potable» per le fiamme delle torce che vi si riflettono (*ibidem*). Altri particolari e commenti rafforzano la sontuosità dell'insieme, sottolineandone ancor più la perfezione e le sfumature cromatico-materiche; basta pensare ai ceri ora menzionati che, per l'intensità della loro luce, vengono definiti «lo más lucido» di un fuoco («cuarto elemento») che si nutre della sua cera, o meglio del «blanco artificio de las abejas» (*ibidem*). Immagine questa – la fiamma associata alla bianca cera delle api – che tornerà poco più tardi, e precisamente all'inizio del *Cigarral primero*, riferita ai «doce blandones⁵» che illuminano il «dilata-

⁴ Quest'aggettivo ricomparirà anche più avanti. Basta pensare alla «esmaltada huerta» riprodotta sulla barca di don Nuño (p. 195) e al «monte, esmaltado de menuda yerba y matizadas flores [...]» raffigurato su quella di don Melchor (p. 197); o analogamente alla porta «esmaltada» di fiori menzionata nella *letrilla* cantata nel *Cigarral segundo* (p. 235) e all'«esmaltado monte» del «Castillo de la pretensión de amor» (p. 242).

⁵ Della citazione «blanco artificio de las abejas» si ripete la costruzione col genitivo e l'uso della perifrasi, ora applicata alle api che sono «de las repúblicas, aunque pequeñas, aves». Nell'alternato gioco di reiterazioni, variazioni e intensificazioni, la parola «cera» viene ora menzionata direttamente mettendo inoltre in primo piano, con un'ingegnosa inversione, la catacresi che ne esalta le qualità: non un'ardente cera-«nieve», ma una «nieve transformada en cera». Un riferimento alla neve-cera che, sciogliendosi, diventa liquida e trasparente può intravedersi forse nel successivo: «afeite del sol, que [...] la convierte de oro en cristal» (p. 217).

do salón» della Quinta de Buenavista, dove i giovani si trasferiranno per assistere alla rappresentazione della commedia *Vergonzoso en palacio*.

Se dunque la solennità del contesto geografico e urbano è esaltata per mezzo di sintetiche catacresi e di articolate commutazioni metaforiche (pp. 111-112), quando si tratta di fissare la dimensione cronologica (siamo all'inizio dell'estate e precisamente nel mese di luglio) Tirso ricorre invece alla mitologia: al topico sole-Apollo, al «León hercúleo» e a Cerere (p. 112). Inevitabilmente però la saturazione culta che caratterizza questo primo capoverso – dove tra l'altro non mancano citazioni dotte (per lodare l'illuminazione appariscente della città e delle acque del fiume vengono evocati tre illustri autori latini)⁶ – si rilassa nel secondo, dove ogni riferimento descrittivo acquista un ritmo diverso.

I particolari del paesaggio naturale e dell'artificio umano appena menzionati vengono infatti sinteticamente ricapitolati e fissati in solo quattro elementi: il «cestial adorno de las esferas», la «deleitosa compostura de los jardines», le «regocijadas luminarias» e la «canora música»; mentre la già ricordata gradevolezza della notte viene ribadita e iperbolizzata poiché gli aggettivi «serena y apacible» (cit.) sono sostituiti dai più dinamici «alegre y festiva», utilizzati per di più alla forma superlativa: si tratta della notte «más alegre y festiva de cuantas sus nobles habitantes [de Toledo] se acordaban haber tenido» (pp. 112-113).

L'attenzione dell'autore ora si rivolge all'azione. Lo stile rinuncia a riferimenti sublimi e a citazioni erudite, benché frequenti incisi continuino a complicare la narrazione (così come frequenti digressioni interromperanno il fluire dell'intreccio)⁷: anche la breve frase «quando [...] un caballero [...] se acercaba⁸» è infatti interrotta da lunghe parentesi che separano l'avverbio dal soggetto e quest'ultimo dal predicato, per offrire maggiori dettagli. La presenza di queste puntualizzazioni però non è finalizzata tanto ad arricchire la descrizione dell'ambiente, quanto piuttosto ad offrire informazioni: il giovane è nobile e pieno di virtù (quindi è «amado y respetable»), è toledano, ritorna alla sua città dopo tre anni di assenza e viaggia in compagnia di due servitori⁹.

⁶ Cfr. «[el Tajo] daba más quitales dél [oro potable] a sus arenas y materia más copiosa a los versos de Marcial, Ovidio y Juvenal, para celebrallas [las luminarias]» (p. 112).

⁷ Quasi a stabilire un parallelismo tra stile e struttura. Mi limito a citare, tra i vari possibili inserti, il racconto di Serafina (pp. 138-152) che interrompe il resoconto biografico di don García (quest'ultimo quindi lo precede e lo segue: pp. 120-137 e 152-170).

⁸ In tutta l'opera la costruzione con 'cuando' compare spesso per segnalare un cambiamento nell'azione o l'arrivo di un personaggio. Si tratta quasi sempre di frasi articolate, con parentesi più o meno lunghe; cfr.: «En estos discursos ocupaba sus imaginaciones [...] cuando [...] oyó a dos personas» (p. 115), «desta suerte procuraba eslabonar mis deseos [...] cuando improvisadamente [...] me atajó» (p. 154), «Iba a responderle [...] cuando [...] le dio» (p. 181), «Todos se acercaban [...] cuando [...] leyeron» (p. 256), «En el primer tercio estábamos del sueño [...] cuando [...] entraron» (p. 288), «Dos horas dormí desvelos [...] cuando me divertió dellos» (p. 297), «Poco debía de haber que el sueño usaba de su jurisdicción [...] cuando entró» (p. 316) ecc.

⁹ Si veda: «en el camino que viene de Madrid, al emparejar con sus conocidas ventas y descubrir la dorada piña de sus casas, un caballero, hijo suyo, en quien igualmente comperían la

In questo articolato succedersi di frasi – come dicevamo – spicca la quasi totale assenza di metafore (c'è solo una definizione figurata della città montagnosa: è «*dorada piña de sus casas*»); ed è significativo, per esempio, che – dimenticata ogni connotazione smaltata – gli «*aderezos de monte*» ora risultino semplicemente «*verdes*». Inoltre, se il riferimento allo stupore del protagonista per il risplendere di «*tanta luminaria*» (p. 113) porta nuovamente all'evocazione di topici classici (una Toledo come Troia o come una Roma incendiata da Nerone e il castello di San Cervantes come una «*roca Tarpeya*»), è evidente che di questa spettacolare illuminazione non interessa tanto esaltare la magnificenza, quanto piuttosto il possibile significato soggettivo, cioè il suo configurarsi come benvenuto e buon auspicio («*alegre recibimiento*», «*feliz pronóstico*») per il giovane appena giunto (p. 114).

Naturalmente nelle pagine che seguono non mancano esplicite associazioni figurate (le «*sospechas*»-«*nubes*», l'«*amor*»-«*luz*», il suo essere «*fuego*» di «*cenizas*»-«*celos*» ecc.: p. 114) o giochi di commutazione da reale a metaforico: l'assenza di luci che accompagnò don Juan quando abbandonò la città («*[patria ilustre] no permitiste una luz siquiera en una de tus torres*») coincide con la «*larga noche*» del suo volontario esilio (p. 114) o, per esempio, l'«*aspereza*» della donna amata (la «*hermosa*» Lisida) viene identificata con quella delle «*piedras*» di Toledo, risultando così la città valorizzata non solo per la bellezza del suo insieme («*la ostentativa apariencia de la Imperial Toledo*», p. 115), il «*caudaloso*» fiume (p. 141), i monumenti¹⁰, le tipiche strade strette¹¹, ma anche per la sua potenzialità comparativa esemplare.

nobleza y la virtud, y entrambas en supremo grado le hacían amado y respetable, con los deseos que en cerca de tres años de ausencia podía causar la amada patria (¡y tal patria!), se acercaba apresurando un macho bayo que, con aderezos de monte verdes, caminando de portante por lisonjear a su dueño, hacía que las espuelas sirviesen más de adorno que de necesidad, poniendo en no pequeña a un criado de a pie y a otro de a caballo: a aquél, de que caminando al trote, y a éste de que trotando en el camino, maldijesen tanta ligereza» (p. 113).

¹⁰ La dimora di Serafina, per esempio, si trova in un *cigarral* vicino al «religiosísimo» monastero dei Cappuccini «a vista del caudaloso río» (p. 141). Vengono nominate anche la chiesa di San Vicente (p. 135); la Puerta del Cambrón e quella della Bisagra (p. 161); la piazzetta Santo Domingo el Antiguo (p. 161); la celebre *vega*, sfondo degli incontri di don García, Irene e Serafina (pp. 137 e sgg.); il Campo de Marzal, cioè la piazza dell'Hospital de Afuera, «jardín de toledanas bizarrías» (p. 152); la «espaciosa plaza, atrio de la imperial Puerta de Bisagra» (p. 153); il convento e la chiesa di San Bartolomé de la Vega e la *huerta* di don Antonio Vargas (p. 154); i differenti *cigarrales* dove cavalieri e dame s'intrattengono (p. 214), a cominciare dalla Quinta o Cigarral Buenavista dove Serafina si rifugia (p. 170). Per un'analisi degli edifici illustri e degli elementi del paesaggio presenti nei *Cigarrales de Toledo* si vedano le pp. 139-158 di André Nougué, *L'Euvre en prose de Tirso de Molina* cit.

¹¹ Che rimandano alla storia della città: basta pensare che la casa di Irene si trova in una strada «angosta y sin salida» dove gli «avarientos edificios de los moros» impediscono di valorizzare «parte de la hermosura» di Toledo (p. 134). La vicinanza degli edifici comunque, andando oltre il mero dato descrittivo, rappresenta anche un elemento significativo per l'intreccio. È infatti proprio la poca ampiezza della strada a favorire l'innamoramento di Serafina; cfr.: «las ventanas de una y otra [casa] tan juntas que, aunque las dividía una calle, su angostura (cosa común en Toledo) casi las hacía comunicables, sucedió una noche [...] que don García cantase a un balcón [...] y que desde otro le oyese yo» (p. 139).

Equiparazioni, catacresi e iperboli si concentrano – come accade peraltro nelle commedie (e non solo di Tirso) – nelle descrizioni della bellezza femminile e nella scansione cronologica dell'azione. Alcuni «pedazos de cristal competidores de la Holanda de la misma cama» indicano la candida pelle femminile (p. 126), le «puertas de rubíes» e le «puertas de coral» le sue labbra, che sono «depósito de tantas perlas-dientes» (p. 128), per non parlare poi dei «cabellos de resplandeciente azabache» (p. 127), degli occhi «guardadamas de sus niñas», delle «cejas»-«iris de sus dos cielos», delle guance che, essendo incomparabili, si considerano direttamente una «hipérbole» (p. 128), della fronte e delle spalle che sembrano uno «espacioso campo de cristal», del collo «en lo blanco leche, si en lo riguroso alabastro» e dei «pechos» che sono al tempo stesso «pellas de nieve», «cerros de Potosí de la hermosura», «globos de cristal» e «vía láctea de su cielo» (p. 129) ed altri esempi si potrebbero aggiungere.

Questo contesto saturo, che accompagna l'immagine di Irene addormentata – filtrata attraverso lo sguardo ammaliato di don García¹² –, è completato da altri confronti che elogiano o ribadiscono la bellezza della donna, definita «milagroso objeto» o «Luna» (equivalendo la sua carnagione a «pedazos de cielo» celati da una nube-«colcha», p. 129). Della bella mano si evidenzia la «cándida cera», le dita sono «celosías» che lasciano intravedere ciò che nascondono (p. 130), e che, per la loro posizione, sono equiparate ingegnosamente, la sinistra, a un «hermoso pedestal» che sostiene la testa e, la destra, alla lancetta di un cuore-«reloj» che batte le «horas de [las] penas» dell'amante e scandisce i suoi «pesares» (p. 129).

Le immagini dell'Aurora, del sole e delle stelle predominano invece nelle connotazioni temporali, che d'altronde corrispondono quasi sempre a rappresentazioni figurate più o meno ampie. Rara quindi, in tutto il romanzo, la presenza di frasi 'semplici' come il citato «noche serena y apacible» iniziale, o come l'«adelanta ya el alba crepúsculos» con il quale Serafina invita don García a concludere il suo racconto «antes que el Sol [los] vea» (p. 152), o ancora come l'«Entretenidos y apacibles ocho días pasaron en Buenavista» che apre il *Cigarral segundo* (p. 231), il «comenzaban crepúsculos del alba a bosquejar celajes del día¹³» che chiude l'incontro di Marco Antonio ed Estela (p. 320), l'«amaneció el Sol, comenzando a dar con su luz nuevos sucesos» che nel *Cigarral tercero* segna dopo il racconto di Dionisia il ritorno all'azione (p. 334); e poco altro.

¹² Coincidendo inaspettatamente il ritorno alla realtà con la massima iperbole: «en fin, pechos de Irene, que es más que todo» (p. 129). Per un'analisi dettagliata di questa scena si veda Laura Dolfi, *La descripción de la mujer: lenguaje culto y erotismo en el teatro de Tirso de Molina*, in *Tirso, de capa y espada*, XXVI jornadas de Teatro Clásico de Almagro, Almagro, 8, 9 y 10 de julio de 2003, Edición cuidada por Felipe Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Ediciones de la Universidad Castilla La Mancha, 2004, pp. 127-150.

¹³ Variazione dell'antefatto «el sol aquel día, dejaba [...] pedazos de celajes retocados de sombras y rosicler» (p. 202).

Predominanti – dicevamo – le disemie e i giochi semici (si pensi alla luna sottintesa nella parola «lunares» in «comenzaban las estrellas a poblar de lunares la apacible cara de la noche», p. 278); le personificazioni (gelosia e collera, sole, notte e nubi ecc.¹⁴) e le costruzioni metaforiche più o meno articolate, che spesso si intrecciano: «la estrella de la diosa enamorada» (cioè Venere) che «pide albricias de la cercana venida del mayor planeta»-sole (p. 132), le scure nubi del fresco pomeriggio che fungono da «toldo contra las inclemencias del sol» (p. 137), la Aurora che – «envidiosa de la poca falta que había hecho [...] la luz del Sol» in quella sfolgorante notte – «le daba prisa para que, reconociendo sus rayos, [las luminarias] a imitación de las estrellas se escondiesen, corridas de ver su resplandeciente majestad» (pp. 171-172); e ancora le citate stelle che, avendo ‘rubato’ la luce al sole, si affrettano vedendolo arrivare mentre lui, «espantando sombras» lascia intravedere «arboles [...], desperdiciando el oro de sus rayos» (p. 209).

Ed è proprio il sole ad aprire ben tre dei cinque *Cigarrales*. Nel *Primero*, tra perifrasi e metafore, fissa il momento dell’azione («Cuatro horas había que el mayor de los planetas cargaba en las Indias del oro que desperdicia pródigo con nosotros cada día», p. 217); nel *Tercero*, nascosto dietro la perifrasi mitologica «el vaquero de Admeto» (Apollo), serve da modello per «otros muchos soles»-donne (il suo «Amaneció», corrisponde a «en el oriente del festejado Cigaral madrugaron», p. 275); nel *Cuarto* infine torna come un «Sol»-Apollo all’inseguimento di una Aurora che, davanti ai suoi «atrevimientos», fugge veloce al pari della Ninfa-laurel (p. 429). Quasi in parallelismo, la dualità Sole-Aurora apre anche il *Cigaral quinto*, ma qui è l’«alba» ad apparire in primo piano fissando di nuovo l’azione con cronologica esattezza: «Dos horas antes que el alba abriese las ventanas de cristal para despertar al Sol, habían todas las damas [...]»¹⁵. Analogamente, poco dopo, quando il «premuroso» Sole cerca di sorprendere le giovani che si bagnano nel fiume è la «parlera Aurora» ad avvertirle «con el canto de las aves», consentendo loro di «enfundar pedazos de cielo» ed abbandonare «relicarios de cristal» (p. 455): il coinvolgimento amoroso della natura è evidente, ancor più che nel precedente *Cigaral tercero*.

Infatti, se in quest’ultimo Tirso aveva stabilito un parallelismo e uno scambio mutuo tra il ruscello – con le sue «mormuraciones de cristal» e la sua «boca de oro» – e le dame che ridono con «labios de claveles» (essendo inoltre i loro «dientes de alabastro» equiparati a «guijas de marfil») ed aveva rafforzato questa

¹⁴ Cfr: «echando fuera de la casa celos y enojos, que buscando con quien acomodarse [...] les fue forzoso el embestirme, y a mí, el llevarlos con migo» (p. 168); «Diose más prisa el Sol en ocupar la posada de su ocaso, que nosotros la de una venta» (p. 282); «antes que [...] se apoderase la noche de la jurisdicción que en lugar del Sol (ya ausente) viceejercían nubes arboladas en crepúsculos» (p. 272); «gastando en esto [...] todo el tiempo que el Sol en el de su peregrinación por nuestro hemisferio» (p. 448); «Pasó la furia del mayor planeta; y, apaciguados sus rayos» (p. 497).

¹⁵ Un’immagine simile compare nel capitolo preliminare: «Había ya la noche cerrado al día las puertas de rubies [...] cuando [...]» (p. 203).

identificazione tra mondo naturale e umano comparando per contrasto l'audace Sole («tan atrevido») e il timido Leonardo («recatado» ed innamorato della bella Dionisia, p. 376), in questo *Cigarral quinto* gli elementi naturali coinvolti aumentano. Al «calor» estivo, che si dimostra «atrevido» con le dame («las descomponía»), si aggiunge infatti il fiume Tago che, quando esse abbandonano i loro abituali letti per trovare sollievo nelle sue acque (o meglio, nei suoi «jugetones cristales»), gode con malizia ed allegria dell'inaspettato contatto con la candida pelle femminile («previno linfas especiales que, a puros besos, refrescaron alabastros y recrearon hermosuras», p. 455).

Una pari sensibilità erotica si percepisce poi nel meccanismo di *correctio* del mito di Apollo e Dafne presente all'inizio del *Cigarral cuarto* (cit.), dove la nota frustrazione del dio Apollo trova un'inaspettata e intenzionale compensazione: data per scontata l'impossibilità di raggiungere la ninfa, Apollo-Sole decide di godere per lo meno dei frutti della sua bellezza fecondatrice. Non si tratta, in questo caso, dei fiori che sbocciano topicamente dalla terra calpestata da una bella fanciulla, ma delle gocce del sudore provocate dall'angosciata corsa di Dafne e che – in accordo con la sua identificazione con l'Aurora – si trasformano in preziose gocce di rugiada-perle (il Sole-Apollo insegue l'alba, «más para beberla el sudor en perlas que desperdiciaba, que con esperanza de darle alcance», p. 429).

Associazioni topiche e ingegnose si succedono, dunque, in tutta l'opera: più numerose nella parte preliminare, più scarse nei cinque successivi *Cigarrales*; ora variate nel contenuto, ora reiterate in tutto o in parte. Per quest'ultimo caso basta citare – come esempio di reiterazione della metafora con variante del referente – le «nubes» che indicano prima i dubbi («sospechas») rispetto a una «luz»-amore (cit., p. 114) e poi i «mantos» rispetto a dei «soles»-donne (p. 159); o ancora – come esempio invece di reiterazione del referente con variante dell'equivalente figurato – le comunissime lacrime (III, p. 320) successivamente equiparate alle topiche «perlas» (che, valorizzate nella loro componente materica, arricchiscono al pari delle pietre preziose di un gioiello, p. 135), a monete coniate dal «regocijo y [...] desconsuelo» (p. 185) o a «pedazos del corazón» discesi dagli occhi (III, p. 337).

Come si rileva dalle associazioni sopra menzionate, parole e sintagmi metaforici possono saltuariamente dilatarsi in insiemi comparativi più articolati che completano (e giustificano) la figura scelta con le sue caratteristiche e i suoi effetti. Penso, ad esempio, alla gelosia («celos») che Tirso equipara prima al sale perché il suo uso deve essere limitato («moderados», p. 160), poi a una minacciosa e «furiosa tempestad» estiva perché ben presto si rasserena (p. 168) e infine a degli astrologi perché i «señales de la cara» rivelano loro se esistono motivi per «acrecentarse o disminuirse» (p. 177). Né manca un'imprevista metamorfosi cromatica poiché la gelosia – rivelata dal rossore delle guance – finisce per contraddire persino la sua scontata associazione con l'azzurro: «[los celos]siendo ellos azules [...] se aparecieron encarnados» (II, p. 270).

Vario è, insomma, il mondo metaforico evocato (prevalendo in generale le associazioni topiche su quelle meno comuni) e lungo l'elenco delle equivalen-

ze proposte. Rimangono da menzionare, ad esempio, gli occhi dello sposo che sono «piedra imán» di quelli della donna (III, p. 420); le braccia di Lisida che – cingendo le spalle di don Juan – diventano «collares de cristal» (ma è il «cristal» ad essere onorato nel confronto: II, p. 271); le acque del fiumiciattolo che sono «grillos de aquellos peñascos» (III, 328) e i getti delle fonti (ancora una volta «juquetonas») che, come «cristales», offrono freschezza allontanando le «reliquias» di un «huésped»-sonno (III, p. 355); o ancora le dame che, trasformate in «flores», popolano l'ampio prato che, «a falta dellas, todo el año lo está de yerba» (p. 137) o il matrimonio-mare dove affogano «vulgares murmuraciones» (p. 151). Senza dimenticare, naturalmente, quelle conversioni/equiparazioni che coinvolgono noti personaggi del mito: Amore cieco che – al pari di Palinuro – naviga in acque perigliose accompagnato da «pensamientos navegantes» (p. 166); i travestimenti, o meglio i «mujeriles Proteos», che si aggiungono ai «conocimientos lince» dei cavalieri (p. 155); le «diligencias» che diventano «gigantes para [las] sospechas» dell'amante (III, 323) ecc.

Se comunque consideriamo complessivamente l'ampio *corpus* narrativo de *Los cigarales de Toledo*¹⁶ ci rendiamo conto che – nonostante le varie citazioni fin qui commentate – le metafore e le comparazioni presenti non sono troppo numerose¹⁷, o per lo meno non tanto come ci potremmo aspettare. A questo proposito, e al di là della progressiva rarefazione che da questo punto di vista caratterizza l'opera (come abbiamo segnalato è nel capitolo preliminare dove le metafore sono più numerose), è interessante rilevare che le equivalenze quasi spariscono quando la 'figura' descritta corrisponde a una immagine reale e tangibile. Mi riferisco, in particolare, alla seconda parte del capitolo preliminare e alle barche che, conclusi i racconti di don García e di Serafina, si susseguono davanti ai nobili con personaggi travestiti, animali favolosi, finti campi coltivati o monti, tessuti e materiali preziosi, fiamme, razzi e macchinari vari.

Il «formidable dragón» che apre la sfilata, ad esempio, stupisce cavalieri e dame per i suoi «pies»-remi, la sua «cabeza»-proa e la «enroscada cola»-poppa con la quale colpisce l'acqua con «espantosos latigazos» (p. 188); e analoghe commutazioni (remi-«pies», proa-«cabeza» e poppa-«cola») sono offerte poco

¹⁶ Che, nonostante la sua struttura apparentemente frammentaria, è caratterizzato – come sottolineano Pilar Palomo e Isabel Prieto – da una fondamentale unità e coerenza, poiché le «tantas unidades» che lo compongono, apparentemente non legate tra loro, rispondono allo stesso «tono aristocratizante» e a una «común e interrelacionada estructura novelesca» (*Introducción*, in ed. cit., p. XIX). Rimando a questa introduzione e al lungo studio di André Nougué (*L'Œuvre en prose de Tirso de Molina* cit.) per un'analisi stimolante e dettagliata di *Los cigarales de Toledo* e per il suo inquadramento all'interno dell'opera di Tirso e, in generale, della tradizione narrativa.

¹⁷ Ignoro intenzionalmente quelle comparazioni con paesaggi, oggetti e animali e quei riferimenti a miti e ad autorità classiche che rimangono circoscritte in un ambito meramente descrittivo. È il caso, ma mi limito a un unico esempio, della «galera» del Interés che – si afferma – aveva un «árbol mayor» del tutto simile a quello che «disfrutó Hércules, adurmiendo a la vigilante guarda de las tres hespéridas hermanas, celebradas de Séneca, Lucrecio y Diodoro» (p. 192).

dopo con «bizarra ostentación» da una barca-«ánade hermosa» (p. 189); così come più tardi sarà un toro – che rappresenta «con tanta similitud lo figurado» – a sembrare correre con i suoi «hendidos pies»-remi e con una testa-poppa composta da «corto cuello, espumosa boca, abiertas narices y cabeza proporcionada» (p. 202)¹⁸. È evidente insomma che, al confronto, le comparazioni e associazioni metaforiche¹⁹ – peraltro in questa parte assai scarse – rimangono in qualche modo *a latere* rispetto a quell'immagine concreta che suscitò l'interesse e lo stupore dello spettatore/lettore. Lo spazio disponibile per l'invenzione finisce infatti per esaurirsi nell'oggettiva descrizione di questa 'ingeniosa metamorfosi'²⁰ e di altri simili insiemi di personaggi ed oggetti dettagliatamente descritti e valorizzati nella loro potenzialità spettacolare: colori, movimenti ecc.

Né questo è l'unico caso, giacché un'analoga saturazione 'visiva' la troviamo nel *Cigarral segundo* dove l'inventiva dell'autore si afferma di nuovo nella descrizione di travestimenti, paesaggi artificiali e perfetti macchinari. Ma qui la mera dimensione sensoriale viene superata, o per lo meno completata, poiché quelle che Tirso propone sono personificazioni di emblemi, accompagnati dai corrispondenti lemmi²¹. Si conferma così in forma esplicita quell'attenzione al significato simbolico rimasto, fino a questo momento, sottinteso in azioni e oggetti. Penso – soprattutto nei preliminari – ai saltuari riferimenti a segni-enigmi o a metaforici labirinti: Irene che, senza rivelare la propria identità, parla «por emblemas» al promesso sposo Don Alejo (p. 160); Serafina che confonde don García con un «engañoso discurso»-«labirinto» al quale si vanno ag-

¹⁸ Tirso insiste sulla perfezione di questo artificio: «Imitaba, en los crespos remolinos, manchas negras y blancas, erizada piel y retorcida cola, tan al propio, lo que no era, que casi engañaba a su mismo artífice [...]. Daba engañosas y ligeras vueltas, paraba e imitaba bramidos con más propiedad» sì che i tori che pascolano nei boschi o combattono nelle corride non «se echaron de menos» (pp. 202-203).

¹⁹ Per l'impressionante drago ora ricordato, si afferma, ad esempio, che – dai «multiplicados círculos» provocati dai colpi della sua coda – le «cristalinas» onde del fiume sembravano aprire «la boca para quejarse» (p. 188) o, per la cit. barca-anatra, che era «cubierta de tantas plumas, que imaginaran ser selva, [...] y tan blancas, que los persuadiera a que era monte de nieve» (p. 189).

²⁰ Che l'evocazione di un'altra, famosa, metamorfosi, quella di Giove in toro, rafforza: «salíó un toro [...], tan a lo vivo, que pudieran temer hermosuras que le miraban nuevos engaños de Júpiter, y nuevos sobresaltos de Europa» (p. 202).

²¹ Introdotti seguendo modalità differenti: come sintesi finale dello spettacolo offerto (sulla barca-drago, p. 189), come criptica dedica (sulla barca-anatra, p. 190), come reiterata e articolata proposta (lettere diverse sono scritte in vari punti di una galera: su remi, scale, rostro, vela...: pp. 191-193) ecc. L'immagine invece è disegnata (su una bandiera «de tafetán turquí» erano dipinti «los celos, en figura de un mastín», p. 193) o rappresentata da qualche personaggio (il giovane travestito da donna che incarna la Bellezza, p. 194). Né è il caso di indulgere sui numerosi personaggi allegorici, mitologici, biblici ecc. ricordati. Sulla corrispondenza tra gli elementi simbolici presenti in *Los cigarrales de Toledo* e la tradizione emblematica attestata anche da Alciato si veda Ignacio Arellano, *La cultura simbólica y alegórica en «Los cigarrales de Toledo» de Tirso de Molina*, in «Versantes», 2003, 43, pp. 5-23.

giungendo «lazos» (p. 159)²²; le dame che utilizzano abiti e acconciature come «enigmas de sus pasiones»²³.

Sia per la sfilata e il torneo delle barche, che per la costruzione del *Castillo de la pretensión de amor* – con le sue porte, sentieri, scalinate, fiori ecc. – sembra dunque che Tirso abbia voluto offrire descrizioni che, benché in modo diverso, colpissero per la loro arguta immaginazione e per la loro capacità di stupire con splendore, cromie, minuzia di dettagli (l'insistenza nell'enumerazione dei particolari, d'altronde, è costante in tutta l'opera)²⁴. L'ingegnosità verbale, sostituita in entrambi i casi – barche e castello – da un'imponente successione di scene in movimento, non ha spazio nemmeno nel *Cigarral tercero* dove il ritorno alla dimensione del racconto, trova negli inganni (del capitano, di Clemencia²⁵, di don Guillén), nelle sporadiche burle, nei reiterati equivoci e nelle complicazioni provocate da esagerate gelosie e passioni amorose non corrisposte²⁶ o ostacolate, un'altra differente forma di saturazione e ingegnosità, ulteriormente accentuata da frequenti cambi d'identità che s'intrecciano con sanguinosi duelli, viaggi imprevisti ecc.

²² Poco dopo il giovane affermerà: «Mucho holgara [...] no verme tan en la mitad de este amoroso laberinto, para retirarme de él» (p. 163). Tirso utilizzerà di nuovo questa immagine nel racconto *Los tres maridos burlados*, quando Morales, impaziente ed irato, si trova davanti alla propria casa 'incantata' e trasformata in locanda: «¡Llamadme a mi mujer [...] y sacaréme deste laberinto» (p. 477).

²³ Dei quali i cavalieri dovranno comprendere le «varias interpretaciones» (p. 187). Da questo punto de vista è interessante ricordare la particolareggiata ed esplicita descrizione della «graciosa Lisida»: «salió de leonado, con guarnición de verdeoscuro y oro, señal de sus congojas, aliviadas de la esperanza, que – aunque confusa con tan larga ausencia – campeaba con los quillates del oro de su fe» (*ibidem*). Ma si pensi anche alla criptica poesia che Leonardo canta per Dionisia e alla quale Clemencia risponde «interpretando enigmas de endechas» (III, p. 379); a questo «enigma» Tirso allude di nuovo poco più tardi commentando la gelosia che questi versi hanno suscitato in Dalmao, III (p. 382).

²⁴ Nonostante che lo stesso autore segnali talvolta l'impossibilità di essere esaustivo. Cfr.: «Cubrióse [...] la líquida palestra de muchas barcas aventureras, que por ser tantas, y cumplir con las de más consideración, habré de ir abreviando» (p. 197) e «Éstos y otros muchos que la prolijidad rehúsa, tornearon con diferentes sucesos» (p. 201). Se in questi casi l'incompletezza della descrizione è motivata all'impossibilità di offrire una descrizione adeguata, può succedere anche che il racconto s'interrompa per motivi di non opportunità; si veda, ad esempio, nel *Cigarral segundo*: «Dejo su narración [de las fiestas] al discurso del discreto, por no hacer con ella prolijo el presente, y vuelvo al hilo de nuestros CIGARRALES [...]» (p. 233).

²⁵ Che Tirso definisce con la perifrasi «enredadora amante». Gelosa e disingannata, scoprendo di non essere amata, Clemencia pone rimedio alla sua disperazione ricorrendo al proprio «ingenio» (p. 384). Don Guillén invece organizzerà «engaños nuevos y provechosos» (p. 400).

²⁶ Un continuo succedersi di lamenti e di incomprensioni amorose, reali o simulate, caratterizza infatti la prima parte del romanzo: don Juan ama Lisida e, non certo della sua infedeltà, sarà disingannato; Serafina, innamorata di don García, non riesce ad impedire la sua passione per Irene e quest'ultima – che ama ed è riamata da don Alejo – complica la relazione suscitando la sua gelosia con un innecessario cambiamento di abiti (strattagemma questo, come noto, molto comune nelle commedie di Tirso). Tutto comunque si risolverà improvvisamente per il simultaneo cambiamento di don Juan e di don García: il primo si accorge di essersi sbagliato nel giudicare Lisida e riprende il suo rapporto con lei; il secondo, visto che non riesce a conquistare Irene e che rischia di perdere anche Serafina, accetta di sposarsi con quest'ultima.

Il lettore viene così coinvolto in un succedersi di storie incatenate che procedono, s'interrompono, riprendono senza sosta seguendo quasi una tecnica ariostesca²⁷: con personaggi che fuggono, s'incontrano, si scambiano. Quando don Juan cerca Estela s'imbatte in Dionisia (p. 326); quando il crudele ed ingannevole capitano si allontana, a Dionisia si avvicina il vecchio don Guillén (p. 369); quando Casandra non si presenta all'appuntamento con don Juan, 'entra' don Dalmao (e la sua storia, che era rimasta inconclusa, riprende, p. 415); e molti altri esempi si potrebbero aggiungere. Con il suo ritmo frenetico l'azione passa dalla situazione presente dei personaggi – protagonisti o non protagonisti – al loro antefatto, da un episodio a un altro episodio ad esso simultaneo. E tutto questo fino a quando, senza seguire alcun filo di rigida continuità, queste storie (non esenti da parallelismi e da variazioni speculari²⁸) vengono ricostruite. Ma Tirso non si limita a questo.

Concluso il lungo racconto di don Juan, come più tardi quello di Dionisia²⁹ – che, nel *Cigarral tercero* viene eletto come tema d'intrattenimento, come se di teatro o di narrativa si trattasse (e in realtà tali li considera il cavaliere)³⁰, l'autore offre la descrizione di un pranzo e di una cena spettacolari. Appaiono ragazzi in veste di angeli che scendono dai cassettoni del soffitto e «fuentes de aguas olorosas de azahar», senza parlare dei «bocados de conserva» e della «tanta diversidad de confitura» che, come conclusione del banchetto, cadono da simulate nubi in forma di fulmini o di pioggia offendo una singolare «confitada borrasca» (pp. 347 y 352). Ma ci sono anche un'isola artificiale col suo ponte le-

²⁷ Non è un caso che don Dalmao, pensando che Dionisia lo abbia tradito diventi pazzo e che – come Orlando – scriva i propri lamenti sulla corteccia di un albero (p. 397). Inoltre, il nome di Orlando è esplicitamente menzionato nella canzone di Dalmao: «¡Ya no pienso, pues cobra Orlando el seso [...]» (p. 413).

²⁸ Mi limito a segnalarne alcune: Don Artal, non potendo sposarsi con doña Victoria si amala gravemente d'amore, come anche si era ammalato don García non essendo corrisposto da Irene (ma mentre Irene ama il suo promesso sposo, Victoria si limita ad acconsentire, disperata, alle decisioni dei genitori). Estela sorprende Marco Antonio addormentato nel suo letto, come don García sorprende nel suo Irene, e in entrambi i casi questa presenza imprevista dipende da una situazione grave: la necessità di allontanarsi dalla città (per Marco Antonio che ha ucciso il proprio aggressore) e l'impossibilità di rientrare nella propria casa distrutta da un incendio (per Irene). Marco Antonio fugge dalla casa di Estela calandosi dalla finestra con una scala di corda (p. 320), come l'innamorato don Sebastián, fratello di Lisida, si allontana di nascosto dalla sua casa utilizzando una scala appoggiata alla finestra (p. 180). Don García lascia un gioiello ad Irene come pegno d'amore così come Marco l'offre alla propria dama, Estela (anche se nel primo caso, in cambio, il giovane porterà via un gioiello della donna).

²⁹ In quello incluso (don Juan completa così il suo breve racconto precedente: pp. 176-79 dei preliminari). Inoltre dentro il racconto di don Juan s'inserisce anche il racconto delle vicissitudini di Marco Antonio, un amico incontrato per caso (pp. 302-324), e di altri personaggi menzionati *in itinere*, con storie 'minori'.

³⁰ Se don Juan parla del proprio racconto-«discurso» come di una commedia alla quale il pranzo imminente servirà da «entremés» (p. 347), poco più tardi i «sucesos verdaderos» narrati da Dionisia saranno identificati con un romanzo (cfr.: «dio principio a la mitad de la novela que se le encomendó – si es bien dar este nombre a sucesos verdaderos», p. 355).

vatoio, dei fuochi artificiali-comete, degli «aparadores en forma de pirámides de jaspes, pórfidos y mármoles» i cui capitelli cadono «envueltos en llama» scoprendo bicchieri e vasellame, cibi, frutta e bevande (p. 427). Tutto viene esaltato fino all'iperbole: Don Alejo, orgoglioso, si vanta della cena offerta, la «primera cena a nado»³¹ [...] que se haya visto en el mundo» (p. 426): i bicchieri, benché di terra cotta e vetro, sono «tan vistosos en el artificio» da competere con quelli d'argento e cristallo, la musica che fa da sfondo è anch'essa insuperabile giacché coinvolge «todas las diferencias de instrumentos bélicos que inventó la milicia» (p. 426); e per concludere «postres, frutas y conservas» (che, con un pari desiderio di esautività, si puntualizza essere «de todas diferencias») provengono da monache che superano «cuantas en el mundo profesan su clausura» (p. 427).

Inoltre è significativo che, concluso il banchetto, Tirso – soffermandosi sui cinque elementi che lo resero «espléndido» – non rimandi soltanto agli alimenti prelibati e alla musica («manjares», «instrumentos»), entrambi già lodati al momento di descriverli, ma ne aggiunga altri, ancora non ricordati, e cioè: le «poesías», i «motes» e le «agudezas». Gli appariscenti effetti visivi, collocati poco prima in primo piano, si completano insomma ora con questi altri in un'unica, paritaria, sintesi, risultando tutti come ugualmente indispensabili: fu un banchetto «espléndido de manjares, instrumentos, poesías, motes y agudezas». D'altronde, sull'importanza della parola e della sua ingegnosità Tirso tornerà poco più tardi precisando che, dopo la cena, dame e cavalieri «Conversaron [...] varias y sutiles materias» (III, p. 428).

Analogamente all'inizio del *Cigarral cuarto*, Isabela – «reina» dei festeggiamenti di quel giorno – comanda che tutti recitino «los versos que tuviesen en la memoria» (pp. 429-430; la poesia diventa quindi la protagonista di questo *Cigarral*³²). Così don Lorenzo legge una canzone, don Fernando aggiunge due

³¹ Poiché, raggiunta l'isola ed alzato il ponte levatoio, gli invitati restano circondati dall'acqua; e per questo aspettano stupiti «el modo con que se les habían de servir los manjares, porque distando igualmente de tierra en la mitad del estanque, no les parecía podían venir, sin mojarse, menos que volando» (p. 426). Un analogo stupore accompagnerà poi l'imprevista apparizione di un «pasadizo adornado de varias yerbas y rosas», di «gallardos pajes y gentilhombres», di musica, di uccelli e pesci (p. 428).

³² Versi sono presenti, in forma sporadica, anche in altre parti del libro, con varie finalità e forme. Don Alejo, ad esempio, esprime i suoi lamenti amorosi con una successione di ortonari (pp. 165-168) e Dalmao la propria pazzia con un *romance* e un sonetto (pp. 391-393, 397-398); ed entrambi tra l'altro, nei rigli immediatamente precedenti, sostengono l'identificazione poesia-furore: «como la Poesía toda es furor y los celos en esta parte se le parecen tanto»; «confirmó la opinión de los que dicen que la poesía es furor, pues [...] dieron quejas con ellas sus agravios» (pp. 165 y 390). Altri versi appaiono poi in forma di lettera (quella di Serafina e quella di Don García, pp. 145-49), di lemma (pp. 189-201, 240-255) e di canto. E vari sono i personaggi e le figure allegoriche coinvolte: don García nei preliminari (pp. 139-140); il bambino-Placer nel *Cigarral segundo* (pp. 234-35); Marco Antonio, dei musici, Leonardo e Clemencia, e infine Dalmao nel *Tercero* (pp. 298-300, 348-354, 377-380, 412-414). Aggiungendosi a latere la *Loa* che apre la rappresentazione del *Vergonzoso en palacio* (pp. 220-23) e la *Fábula de Siringa y Pan* di don Plácido de Aguilar (pp. 261-268). Per un'analisi dei versi e delle poesie presenti, cfr. Luis

glosas (una «ajena» e l'altra «propia»), Anarda e Narcisa propongono ognuna un sonetto, Don Alonso un *romance*, don Miguel de Monsalve delle ottave, Doña Petronila e Sirena altri due sonetti, che Don Nuño postilla ampiamente; altri due sonetti li declamano Don Juan e Don García, mentre don Melchor recita delle *décimas* e Lisida accompagna un *romancillo* con una «vihuela de arco» (pp. 430-447). Si tratta di una successione di poesie e di forme metriche diverse che vengono lodate sia per l'«ingenio» del suo autore (p. 437), sia per la loro «lisura, propiedad y concepto» (p. 438), sia infine per il «donaire» e l'«agudeza de sus motes» (p. 445)³³. Ma non basta; perché a questo «ingenioso» passatem-po (p. 447) si sommano un pranzo durante il quale «abundancia» e «artificio» competono e un dopopranzo rallegrato da maschere, mimi e da un «ingenioso juego de manos» (p. 448).

Inoltre, della *Loa* che introduce la commedia *Como han de ser los amigos* si riconosce la «destreza»; del successivo ballo se afferma che fu, non solo «regocijado» e «honesto», ma anche «articioso» (IV, p. 449); di don Melchor si loda la «sazón» e l'«ingenio» con i quali «recreaba en todas materias» (p. 456). Senza dimenticare naturalmente che la finalità delle protagoniste del racconto che riempie la mattina del *Cigarral quinto* – e cioè *Los tres maridos burlados* – è precisamente quella di conquistare «la corona de sutiles en el mundo» (p. 496). E se la moglie del cassiere ricorre all'«alquitara de su ingenio» per organizzare la beffa «mas ingeniosa» (p. 460), tutte e tre roviseranno nelle «librerías» dei propri inganni per trovarne uno con il quale ottenere il primato di «victoriosa en la agudeza». Così, alla fine, di ogni burla verrà sottolineata la «sutileza» (p. 481) e delle autrici poco dopo, con analoghe parole, verrà ribadita la comune «sutileza» (p. 497).

Inoltre, se per quanto si riferisce a questo breve racconto, fondato su divertiti inganni, la presenza di numerose allusioni all'ingegnosità e alla *sutileza* femminile – tanto presente nel teatro di Tirso – può essere considerata in parte inevitabile, è interessante costatare come, andando oltre ogni tipologia di genere, la ricerca dell'artificio ingegnoso, in *Los cigarrales de Toledo*, si mantenga costante. E forse non è un caso che Tirso torni, indirettamente, su questo punto anche nelle pagine conclusive dell'opera dove sono precisamente le «metáforas ingeniosas», insieme ai «versos deleitables», ciò che don García loda nella commedia *El celoso prudente* che chiude gli intrattenimenti dell'ultimo *Cigarral*, il quinto (pp. 498-499).

Vázquez, *Tirso de Molina y su poesía en «Cigarrales de Toledo»*, in «Analecta Mercedaria», 1995, 14, pp. 141-182.

³³ La superiorità dell'artificio umano rispetto alla natura viene sottolineato esplicitamente anche nel racconto di Dionisia: «le rogamos [a don Leonardo] cantase algo con que interrromper murmuraciones de aquella fuente, que escucharlas de ordinario cansa, si de quando en quando entretiene. Y él, comedido y deseoso, sin más instrumento que el de las hojas, ni más músico que el viento, cantó así [...]» (pp. 376-377).

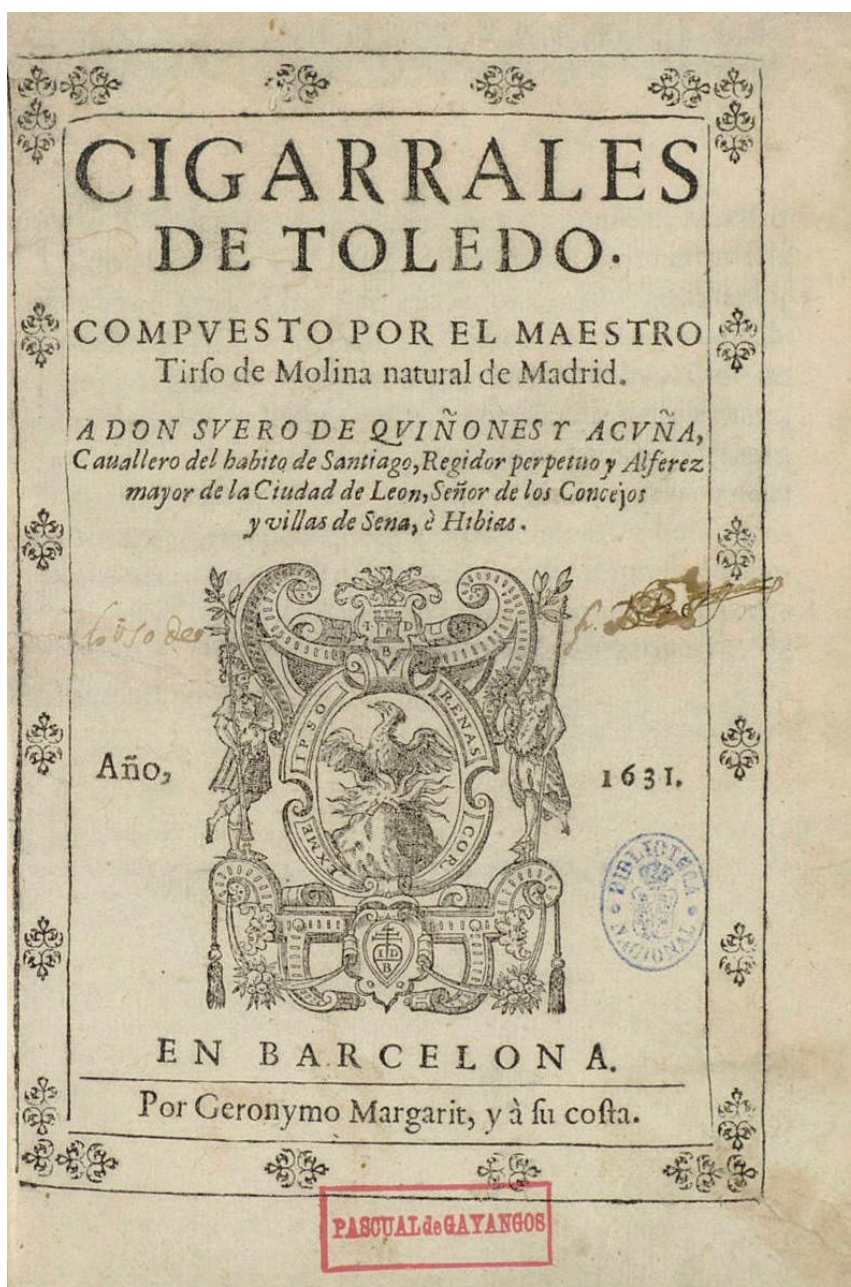
Ma l'artificio della parola, se comparato con i numerosi artifici presenti nell'azione e nella rappresentazione, passa in secondo piano. E d'altronde non poteva essere altrimenti se consideriamo che l'autore – in quanto drammaturgo – concedeva sicuramente maggiore importanza al movimento, all'intreccio, a ciò che era concreto. Tirso non poteva, insomma, esaurire la propria potenzialità inventiva in arguzie che rimanessero circoscritte a una mera dimensione semantico-verbale. Al contrario del culto Góngora, che perfino quando scrive commedie dimostra la sua straordinaria ingegnosità offrendo una successione quasi ininterrotta di argute bisemie e metafore (come nell'ultima commedia *El doctor Carlino*)³⁴, Tirso delimita molto bene i confini entro i quali vuole inserire le sue equivalenze, giacché è fin troppo evidente che lo scopo della sua scrittura non era quella di creare, o di perseguire, uno stile *extremado*. Inoltre, non è un caso che tutti gli inserti di precettistica che, talvolta, interrompono il fluire narrativo di quest'opera rimandino da un lato (nel *Cigarral segundo*) a una decisa critica della «impugnada secta» dei seguaci di Góngora, i cui testi complessi e pieni di iperbatì, «necesitan de gramáticos intérpretes» (p. 269); e dall'altro (nel *Cigarral primero*) offrano una decisa difesa del teatro di Lope de Vega e del suo modello di commedia popolare³⁵ (completamente opposto al teatro culto e classico di Luis de Góngora).

Questo naturalmente non vuol dire che Tirso non apprezzasse la ricchezza semantica offerta dal linguaggio metaforico e non impedisce certo – come abbiamo visto – che lui stesso vi ricorresse alternandolo alle caratteristiche stilistiche che gli erano più proprie (neologismi, trasformazione di aggettivi in sostantivi ecc.)³⁶. È significativo infatti che, nel *Cigarral quinto*, si soffermi a difendere la «pulicia y elección de vocablos exquisitos, acomodados con propiedad» (pp. 268-269) ed arrivi a considerare le «metáforas ingeniosas» come un elemento indispensabile perché le «verdades» non risultino «dificultosas de digerir» (p. 498). Ma allo stesso tempo è evidente che Tirso non poteva, e sicuramente non voleva, competere con Góngora nell'ingegnosità della parola scritta. Per questo, circoscritta la trasfigurazione retorico-culta a pochi momenti di pausa descrittiva (la bellezza della donna e la scansione temporale) e a occasioni ben delimitate, la sua volontà di stupire e di superare il prevedibile (in bellezza e in astuzia) rimanda ad un altro ambito, e cioè a quell'ambito dell'azione e dello spettacolo che inevitabilmente gli era più familiare e che maggiormente gli interessava.

³⁴ Per un'analisi della progressione del linguaggio culto nelle commedie di Góngora si veda L. Dolfi, *Luis de Góngora. Cómo escribir teatro*, Sevilla, Renacimiento, 2011, pp. 7-35 e *passim*.

³⁵ Alla quale dedica varie pagine (le 224-230); ed è qui tra l'altro che si trova il famoso elogio al Fénix: «la excelencia de nuestra española Vega, honra de Manzanares, Tulio de Castilla y Fénix de nuestra nación» (p. 229).

³⁶ Si veda, a questo proposito, A. Nougué, *L'Œuvre en prose de Tirso de Molina* cit., pp. 420-430.



Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, Barcelona, 1631 (frontespizio - Biblioteca Nacional, Madrid).



CIGARRALES DE TOLEDO.

POR EL MAESTRO TIRSO DE
Molina, natural de Madrid.



PRIMERA PARTE.



Egozjada estaua la Emperatriz de Europa, Roma segunda, y corazon de España: De que en competencia del Cielo, cuyas beneuolas influencias goza, vna noche serena, y apazible, guarda joyas de sus diez recamaras, huuiesse sacado a vistas, mas ostentatiua que otras, el luzido aparador de sus Estrellas, cuya claridad participada, hazia las vezes del Sol; pues como Virreynas fuyas substituyé en su ausencia. No las echára menos Toledo, aunque como otras vezes se atreniera la obscuridad (sumiller de sus cortinas) a echar las ordinarias de sus nubes: pues en su emulacion esta noche auia coronado sus altas torres, eleuados chapiteles, antiguos muros, ventanas, y clarauoyas, con lo mas luzido del quarto Elemento, que ceuado en el blanco artificio de las auejas, por verse tan alto señorear de la sagrada Vega, creyò estar en su natural centro: y los esmaltados valles, y enriscados montes, que la mirauan, vfanos, por verse vezinos suyos (en fè de ser agora cabeça de Castilla, si primero del mundo) juzgauan sus inquietas luzes, por apretadores, plumas y medallas de diamantes, con que adornando su cabeça, a imitaciõ de sus hermosas Damas, mostraua en su rocado, que hasta las cosas inanimadas, hermosa el adornarse a el vfo. El nunca suficientemente alabado Tajo, incansable rodador de su belleza, retratando en el oro portable de su cristal, las luminarias, daua mas quilates del a sus arenas, y materia mas copiosa a

A 2

103

TEATRO AUREO E PUBBLICO ITALIANO

Maria Grazia Profeti

Come Marco Lombardi sa bene, la relazione tra il teatro spagnolo dei Secoli d'Oro e l'Italia è stata una delle mie passioni dominanti¹, a cominciare da un volumetto collettivo, frutto di un seminario organizzato a Verona, che intitolammo *Muratori di Babele*, dalla poesia di Unamuno che ne costituiva l'incipit:

i Traductores, traidores!
i Padres del esperanto,
albañiles de Babel!
Se hizo polvo su cumbre contra el cielo,
sobre las nubes Él
cedió a la pesadumbre
del imposible anhelo,
y en el cimiento, bajo tierra
la lengua singular, la intraductible,
eterna, universal².

Dunque i traduttori sono artigiani poco nobili, usati a sporcarsi per fare un lavoro che è stato chiamato «il più antico mestiere del mondo», una forma insomma di prostituzione, ma anche un mettersi al servizio di un testo, una lotta che si basa sull'orgoglio babelico dell'uomo, un desiderio impossibile, magari una finzione. Per tradurre bisogna avere la consapevolezza di una labilità, se la torre che gli «albañiles de Babel» costruiscono è retta da un «imposible anhelo», e destinata a crollare; doppiamente labile e a rischio, poi, è la traduzione di un testo volatile come quello teatrale, che non a caso è stato defini-

¹ Riprendo per questo colloquio con Marco Lombardi un tema sul quale tante volte ci siamo intrattenuti. Per un regesto dei miei interventi precedenti vedi Maria Grazia Profeti, *Commedie, riscritture, libretti: La Spagna e l'Europa*, vol. VII di *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, Firenze, Alinea, 2009; e *Percorsi teatrali tra Spagna e Italia*, in *La 'Comedia Nueva' spagnola e le scene italiane nel Seicento*, a cura di Fausta Antonucci e Anna Tedesco, Firenze, Olschki, 2016, pp. 15-27.

² Miguel de Unamuno, *Cancionero*, in *Muratori di Babele*, Milano, Franco Angeli, 1989, p. 7.

to pre-testo, testo insomma destinato a bruciarsi nella fiammata della messa in scena, dello spettacolo: soprattutto nei Secoli d'Oro spagnoli, quando viene scritto da un notevole numero di commediografi (cinquanta a Madrid, secondo Montalbán), per concrete compagnie teatrali e stampato talora molti anni dopo la redazione, spesso fuori del controllo degli autori, e con le tracce di specifiche rappresentazioni. Tutto questo oggi lo sappiamo molto meglio: la necessità di 'asseyare' filologicamente il testo teatrale si è fatta sempre più forte in Spagna, con varie équipes che stanno provvedendo alla edizione delle opere complete di diversi commediografi. Un problema che altre produzioni teatrali europee non hanno, per lo meno a questo livello. A monte del dubbio sulla traduzione ci dobbiamo insomma confrontare con il dubbio del testo, come ho detto varie volte³.

Quale premessa teorica sussidiaria ricorderò che nella dinamica testo-fonte/testo-tradotto una metodologia tradizionale ha a sua disposizione due linee di analisi: la lode dell'originale (con il quasi implicito dispregio della traduzione), oppure la valorizzazione dei felici risultati della versione, che tuttavia conserva una relazione di vassallaggio con il testo-fonte. L'approccio intertestuale viceversa cancella immediatamente l'idea di una supremazia del testo-fonte sul testo derivato: si tratta di due entità di uguale dignità, che dialogano tra loro; invece di considerare i cambiamenti della traduzione come 'stravaganze' o magari puri errori letterari del traduttore-riscrittore, si dovrà cercare di chiarire la loro ragione, e la possibile coerenza della nuova struttura che si è venuta a creare⁴.

Un secondo problema nei rapporti tra il teatro spagnolo e l'Italia è dato da un canone traduttorio non assestato: ormai sappiamo che il teatro dei Secoli d'Oro è stato tradotto, ritradotto, arrangiato nell'Italia del Seicento, e che questo interesse si rinverdisce nel Settecento con le riscritture di Gozzi⁵. Ma curiosamente le traduzioni italiane di commedie auree spagnole cominciano a scarseggiare a partire dal Novecento. Come ho avuto occasione di dire, la fortuna ottocentesca del teatro spagnolo in Italia è piuttosto vacillante, e si inquadra nella condanna di una Spagna prevaricatrice, il cui prototipo può essere il don Rodrigo dei *Promessi sposi*. Così il *Teatro* di Giovanni La Cecilia viene reso in prosa, come

³ Mi limito a citare M. G. Profeti, *Tradición impresa y voluntad del autor*, in *Filologia dei testi a stampa. L'area iberica*, Pescara, 20-23 novembre 2003, Roma, Mucchi editore, 2005, pp. 57-72.

⁴ M. G. Profeti, *Intertextualidad, paratextualidad, collage, interdiscursividad en el texto literario para el teatro del Siglo de Oro*, in *Teoría Semiótica. Lenguajes y textos hispánicos, Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo* (Madrid, 20-25 de junio de 1983), Madrid, CSIC, 1986, I, pp. 673-682; e *Il paradigma e lo scarto*, in *La metamorfosi e il testo (Studio tematico e teatro aureo)*, Milano, Franco Angeli, 1990, pp. 11-20.

⁵ Si vedano i miei interventi anteriori in *Calderón en las reescrituras de Gozzi*, in *Calderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral*, XV Coloquio Anglogermano sobre Calderón, Wrocław, 14-18 de julio de 2008, Actas editadas por Manfred Tietz y Gero Arnscheidt en colaboración con Beata Baczyńska, Stuttgart, 12, F. Steiner Verlag, 2011, pp. 415-434.

tutte le altre versioni ottocentesche⁶; la prassi continua all'inizio del Novecento, e si può menzionare la traduzione, questa volta in versi, di Gherardo Marone, che si vale di notizie su Lope ben poco attendibili⁷. La resa in prosa prosegue con il Teatro spagnolo di Elio Vittorini nel 1944, con le solite informazioni dubbie⁸; si dovrà arrivare agli anni Settanta per la riscrittura del *Principe costante* dovuta a Arbasino, o della *Vida es sueño* di Pasolini; ma anche qui, come ho a suo tempo sottolineato, con una sostanziale diffidenza nei riguardi del teatro spagnolo⁹.

Non si è formato, insomma, un orizzonte d'attesa nel pubblico italiano, e nemmeno un sistema traduttorio assestato del teatro dei Secoli d'Oro. Qui la mia riflessione deve abbandonare le confortanti vie del percorso storico ed affrontare una serie di problemi inerenti la traduzione dei testi teatrali aurei. Tempo addietro ho riflettuto, ad esempio, su come può essere reso il concetto di «honor»¹⁰, un concetto socialmente «bruciante» nel secolo XVII, in cui l'angoscia derivante dalla «limpieza de sangre» si sposta alla perdita della stima pubblica conseguente l'infedeltà della moglie: la censura viene superata con la creazione del simbolo, in cui un significante ed un significato si uniscono in una relazione analogica. Quindi il concetto di «honor» nel teatro aureo gode di uno statuto peculiare e studiarlo solo con i metodi della critica storica appare inadeguato e falsante. Data la sua funzione simbolica l'onore perderà sempre di più il suo contenuto concettuale, e giungerà ad essere semplicemente la rottura che mette in moto l'intreccio; i commediografi potranno ricorrere a falsi problemi di cui autori e spettatori sono perfettamente coscienti¹¹. Detto in altra maniera: il traduttore, al di là della struttura linguistica, dovrà fare i conti con una struttura antropologico-sociale, molto forte nel caso del teatro. Se il traduttore sostituisce il termine «onore», ormai antiquato, con «buon nome», o «rispettabilità», proietterà una nuova luce su un vecchio concetto. La traduzione diventa così una for-

⁶ *Teatro scelto spagnuolo antico e moderno*, versione italiana di Giovanni La Cecilia, con discorsi preliminari di Angelo Brofferio, Stefano Arago e Leandro Moratín, 5 voll., Torino, Unione tipografico-editrice, 1857-1858.

⁷ Lope de Vega, *La stella di Siviglia – Le bizzarrie di Belisa*, a cura di Gherardo Marone, quinta ristampa della prima ed., Torino, UTET, 1969, p. 15.

⁸ *Teatro spagnolo. Raccolta di drammi e commedie dalle origini ai nostri giorni*, a cura di Elio Vittorini, Milano, Bompiani, 1944, p. 139.

⁹ Vedi il mio *Paratesto e contesto: 'Il principe costante' di Alberto Arbasino*, in «Quaderni di lingue e letterature», 12, 1987, pp. 153-158 (versione tedesca: *Vom Märtyrer zum Masochisten: 'Il principe costante' von Alberto Arbasino*, in «Zibaldone», 3, 1987, pp. 114-117). Sono argomentazioni che ho ripetuto in *Il teatro aureo nel canone italiano ed europeo*, in *Italia non spagnola e monarchia spagnola tra '500 e '600. Politica, cultura e letteratura*, a cura di Giuseppe Di Stefano, Elena Fasano Guarini, Alessandro Martinengo, Firenze, Olschki, 2009, pp. 201-218.

¹⁰ M.G. Profeti, *Calderón in Italia: historia de una ausencia*, in *Hacia Calderón de la Barca*, Mar del Plata, Universidad, 2003, pp. 15-33; poi in *Calderón en Europa*, ed. Javier Huerta Calvo, Emilio Peral Vega, Héctor Urzáiz Tortajada, Madrid, Iberoamericana, 2002, pp. 243-261.

¹¹ M. G. Profeti, *Montalbán: un commediografo dell'età di Lope*, Pisa, Istituti Editoriali e Poligrafici, 1970, p. 79.

ma profonda di analisi e di interpretazione del testo, ed il traduttore orienta lo spettatore (o il lettore) attraverso le sue scelte lessicali.

E che dire del problema del comico? La rappresentazione a cui sono abituati gli spettatori italiani non prevede un professionista della risata come il «gracioso» spagnolo; diversi sono i meccanismi che provocavano l'ilarità dello spettatore del secolo XVII, e anche qui rimando a certe mie vecchie riflessioni¹². Come ha detto Giulio Ferroni:

Si fa ridere e si ride solo in rapporto ad oggetti che una determinazione storica ed ideologica ha reso potenzialmente «comici»; è sempre di qualcos'altro che si ride, anche se questo altro è dentro se stessi, anche se si ride di se stessi... Il riso e il comico sono sempre forme di uso storico di oggetti dati¹³.

Se forse si piange per gli stessi motivi in ogni tempo e luogo, si ride per ragioni diverse in epoche e paesi diversi: è il motivo per cui spesso il comico è stato identificato con la sua sociologia storica (Bachtin docet).

E ancora: spesso impossibile tradurre la comicità di tipo puramente verbale, fondata sulla rottura di modismi, topici, proverbi ben conosciuti dagli spettatori del sec. XVII, ma assolutamente incongrui per i destinatari dei nostri giorni, per di più usuari di un codice linguistico diverso. Va rintracciata cioè una cerniera linguistica che possa mettere in contatto universi ideologici e antropologici diversi.

Passando poi dalla forma del mondo (cioè dalla forma del contenuto, dai simboli e dalla rottura della risata), alla forma dell'espressione: come tradurre lo spessore metaforico e retorico, come tradurre un teatro che ha come sua distinzione costitutiva la polimetria? Forse in prosa, come si faceva abitualmente fino agli anni '80? Altro tema che ho ampiamente dibattuto. Certo la prassi italiana consolidata prevedeva che la vivace polimetria del teatro aureo si versasse nella prosa, usata per esempio in tutte le traduzioni del Gasparetti¹⁴, e scelta anche per riproposte più vicine a noi, come nella edizione del 1981 de *Il medico del proprio onore, Il Pittore del proprio disonore*, o della *Vida es sueño* curate da Cesare Acutis per Einaudi¹⁵. Nelle tradu-

¹² M. G. Profeti, *Código ideológico-social, medios y modos de la risa en la comedia del siglo XVII*, in *Actas del Congreso Internacional Risa y sociedad en el teatro español del siglo XVII*, Paris, CNRS, 1980, pp. 13-23; poi in M. G. Profeti, *La vil quimera de este monstruo cómico*, Kassel, Reichenberger, 1992, pp. 43-56.

¹³ Giulio Ferroni, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma, Bulzoni, 1974, p. 16.

¹⁴ Traduzioni di Antonio Gasparetti che vengono riproposte nella BUR (Milano) fino agli anni Sessanta; dò questo sommario elenco: L. de Vega, *Il miglior giudice è il re*, 1955; *La dama sciocca*, 1963; *Le famose asturiane*, 1963; *La stella di Siviglia*, 1963; *Fuenteovejuna*, 1965; *La stella di Siviglia*, 1965; *Il certo per l'incerto*, 1965; *La schiava del suo innamorato*, 1965; *Peribáñez e il commendatore di Ocaña*, 1965; *Castigo, non vendetta*, 1965; *Il cane dell'Ortolano*, 1966; Tirso de Molina, *L'ingannatore di Siviglia*, 1956; P. Calderón de la Barca, *La vita è sogno*, 1957.

¹⁵ P. Calderón de la Barca, *Il medico del proprio onore, Il pittore del proprio disonore*, traduzione di A. Gasparetti, a cura di Cesare Acutis, Torino, Einaudi, 1981; P. Calderón de la Barca,

zioni anteriori a quegli anni solo Marone e Socrate utilizzano il verso per le *Bizarrias de Belisa* e *El caballero de Olmedo*; mentre Luisa Orioli usa verso e rima per la *La vida es sueño*¹⁶.

Eppure la prosa non solo disperde il brillante tessuto polimetrico della commedia spagnola, la sua densità ritmico-fonica, ma insieme alla forma dell'espressione collassa la tessitura poetico-lirica densissima e fragile; densa perché summa di un'epoca e di una cultura, e fragile proprio perché fortemente legata a un codice contemporaneo. La pesante resa delle vecchie traduzioni teatrali italiane schiacciava come una pietra tombale le brillanti metafore, in origine destinate ad essere sottolineate dalla dizione dei grandi attori del Siglo de Oro, e a diventare nodi simbolici del tessuto teatrale. Perduto il sostegno del verso, le figure retoriche apparivano, in quelle vecchie traduzioni, brandelli di insopportabile presunzione; non c'è da maravigliarsi che il lettore chiudesse con fastidio il libro, e che a nessun uomo di teatro venisse in mente di mettere in scena testi così «stravaganti»¹⁷.

Il gruppo che lavorò negli anni '90 per le 'nuove' traduzioni 'garzantine' del Teatro di Lope, Calderón, Tirso¹⁸ si confrontò col problema: ne facevano parte ispanisti come Cesare Acutis e Giovanni Caravaggi, ma anche fini traduttori professionisti come Francesco Tentori Montalto, e scrittori come Dario Puccini. Il gruppo prese a modello i due testi di Lope tradotti da Mario Socrate e da Carmelo Samonà. Quest'ultimo aveva enumerato alcuni criteri, già seguiti da Socrate, degni di attenzione:

Io ho cercato di rendere sempre in ottosillabi italiani (eventualmente in ottonari) gli ottosillabi spagnoli, in endecasillabi e settenari i più rari endecasillabi e settenari, ma ho rinunciato a ulteriori obbligazioni metriche. In nessun caso mi sarei ostinato a riprodurre esattamente nella nostra lingua le forme e le combinazioni strofiche – e i relativi schemi ritmici – di «redondillas», «romances», etc., che parlano unicamente entro l'alveo dello spagnolo, e dello spagnolo seicente-

La vita è sogno, traduzione di A. Gasparetti, a cura di Cesare Acutis, Torino, Einaudi, 1981. E si veda anche la raccolta di Tirso (*El vergonzoso en Palacio*, *Don Gil de las calzas verdes*, *El Burlador*) sempre con traduzione in prosa di Gherardo Marone, e introduzione di Giulia Poggi, Torino, UTET, 1984.

¹⁶ L. de Vega, *Le bizzarrie di Belisa*, a cura di G. Marone, Torino, UTET, 1933; L. de Vega, *Il cavaliere di Olmedo*, traduzione di Mario Socrate, in *Terzo programma*, 2, 1963, pp. 233-324; P. Calderón de la Barca, *La vita è un sogno*, a cura di Luisa Orioli, Milano, Adelphi, 1967. Si vedano gli elenchi di commedie spagnole tradotte in italiano che appaiono come appendici in M. G. Profeti, *La traducción en escena: teatro aureo español y destinatario italiano*, in *Territorios en red. Prácticas culturales y análisis del discurso*, ed. Susana Díaz - Andrea Goin, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008, pp. 57-74.

¹⁷ Ma le versioni in prosa continuavano imperterrite, anche in collane universitarie, e menzionerò di Tirso de Molina, *La ruota e lo scantinato*, a cura di Laura Dolfi, Napoli, Liguori, 1989.

¹⁸ Lope de Vega, *Teatro del Siglo de Oro*, Milano, Garzanti, 1989; P. Calderón de la Barca, *Teatro del Siglo de Oro*, Milano, Garzanti, 1990; Tirso de Molina, *Teatro del Siglo de Oro*, Milano, Garzanti, 1991.

sco, per il quale furono pensati. In un lavoro come questo si capisce subito che la fedeltà all'originale non può avere nulla di mimetico¹⁹.

Ed esiste anche una giustificazione teorica: la convenzione letteraria italiana prevede la prosa per la commedia e il verso per la tragedia. Ma la commedia spagnola non si identifica né con la prima né con la seconda, è una forma nuova e ambigua, composita («monstruo», «quimera», «minotauro» secondo le definizioni di Lope nell'*Arte nuevo*); è dunque opportuno violentare l'orizzonte di attesa del destinatario italiano mettendolo sull'avviso di questa diversità, proprio con l'invenzione di una forma che mentre rispetta la misura originaria (ottosillabo, settenario, endecasillabo) allenti invece la cadenza della rima e dell'assonanza.

Il *Teatro dei Secoli d'Oro* edito da Garzanti ha costituito un punto di arrivo importante e credo che abbia lasciato una certa traccia²⁰, tanto è vero che le successive traduzioni adottano in maniera sistematica la resa in versi²¹. E le recenti e più vaste traduzioni per Bompiani hanno seguito la stessa linea²².

Ma è difficile stabilire se sia stato modificato l'orizzonte di attesa dello spettatore italiano. Forse no, visto che negli ultimi anni non si son viste sulle scene italiane le mille perle della commedia aurea; peggio ancora: delle opere che allora furono tradotte l'unica messa più volte in scena è stata la solita *Vida es sueño*.

È significativo tuttavia che due traduzioni degli anni '80, entrambe preparate per un allestimento scenico, proponessero la resa in versi: *El Alcalde de Zalamea* montata a Genova nel 1985, e *La vida es sueño* per la Fondazione Biondo di Palermo dello stesso anno. Le due versioni, realizzate con una specie di pragmatismo naïf da Luca Fontana e con sensibilità di ispanista da Enrica Cancelliere, propongono una struttura ritmica, che appariva indispensabile per la dizione dell'attore.

Dice il primo:

¹⁹ Carmelo Samonà, *Nota del traduttore*, in L. de Vega, *La nascita di Cristo*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 104-105.

²⁰ Alcune delle commedie qui comprese sono state ristampate a parte da Bompiani: *Fuente Ovejuna* (2001), *La vita è sogno* (2003) e *L'ingannatore di Siviglia* (2004).

²¹ Si veda ad esempio L. de Vega, *La dama sciocca*, traduzione di Rosario Trovato, Venezia, Marsilio, 1996; Tirso de Molina, *L'ingannatore di Siviglia*, traduzione di L. Dolfi, Torino, Einaudi, 1998; L. de Vega, *Peribñez e il commendatore di Ocaña*, traduzione di Barbara Fiorellino, Milano, Rizzoli, 2003; L. de Vega, *Il can dell'ortolano*, traduzione di B. Fiorellino, Napoli, Liguori, 2006; L. de Vega, *La finzione veritiera*, a cura di Maria Teresa Cattaneo, traduzione di Marco Vecchia, Milano, CUEM, 2008; P. Calderón de la Barca, *La vita è sogno*, traduzione di F. Antonucci, Venezia, Marsilio, 2009; Tirso de Molina, *Don Giovanni, il beffatore di Siviglia*, traduzione di Alfonso D'Agostino, Milano, Rizzoli, 2011. Una rassegna degli ultimi interventi può vedersi in F. Antonucci, *I testi del teatro classico spagnolo in Italia*, in «Nuova informazione bibliografica», 1, 2009, pp. 105-117.

²² *Il teatro spagnolo dei Secoli d'oro*, vol I, Milano, Bompiani, 2014; vol. II, Milano, Bompiani, 2015.

Nelle scene [...] dove il tono di ballata epica prevale, ho mantenuto con qualche variazione quello che gli inglesi chiamano «endstopped line», ossia il senso è compiuto a fine verso [...] Dove il linguaggio è più colloquiale [...] ho lavorato molto di enjambement [...] Se la recitazione è sufficientemente rapida [...] la rima dovrebbe essere un procedimento coesivo del tessuto fonico che si ricompone subliminalmente nell'orecchio dello spettatore²³.

E la seconda:

La scansione grafica in cui la traduzione viene offerta nella sua versione a stampa vuole [...] rinviare ad un procedimento poetico mantenuto interno a tragitti logici per i quali il testo tradotto pretende di rifarsi alla stessa precisissima logica dell'autore. Se ciò produce nei fatti un andamento poetico – e probabilmente lo produrrà anche nella recitazione – avviene a partire dal rispetto per il concettismo calderoniano²⁴.

Tuttavia, proprio pensando alla messa in scena, il conservare verso e rima sembra non solo troppo complicato, ma ugualmente improponibile: funziona bene con l'endecasillabo ed i versi della tradizione nobile italiana (il sonetto, l'ottava ecc.) ma all'orecchio italiano il martellare dell'ottosillabo, nel *romance* o la *redondilla*, risulta noioso e ricorda le filastrocche infantili.

Ma concentriamoci proprio sul teatro rappresentato. Una prima riflessione è che già la messa in scena è una 'traduzione', o almeno un 'adattamento' del testo scritto dal drammaturgo, tant'è che gli allestimenti della Compañía Nacional de teatro Clásico forniscono al loro spettatore il testo 'arrangiato', o meglio drasticamente tagliato, delle commedie auree. Di solito cadono sotto le forbici dell'adattatore complimenti, acutezze, riferimenti a usi e mode seicenteschi, giochi di parole, raffinati momenti introspettivi. Oltre al 'dubbio del testo' quello che l'adattamento trasmette è un 'dubbio della lettera' (insomma troppo lungo e complesso il teatro dei Secoli d'Oro) e un dubbio sullo spettatore, a cui bisogna in qualche modo 'far digerire' un 'classico', che di classico ha molto poco, visto che non sempre i destinatari conoscono i testi, tanto che si può impunemente arrangiarli. Si potrebbe forse cassare perchè troppo lunga la riflessione «Essere o non essere» in un allestimento dell'*Amleto*? Non si contesta certo al regista il diritto a 'creare' il suo testo; ma non si può fare a meno di pensare al 'servizio' culturale che si fa allo spettatore dei nostri giorni quando si propongono, rispettandoli, testi classici per dire cose assolutamente attuali.

E se appariva corrente tradurre in prosa i testi aurei destinati alla lettura, può essere una piacevole sorpresa constatare che proprio gli allestimenti scenici degli

²³ P. Calderón de la Barca, *El Alcalde de Zalamea*, traduzione di L. Fontana, Genova, edizioni del Teatro di Genova, 1985, pp. 94-95.

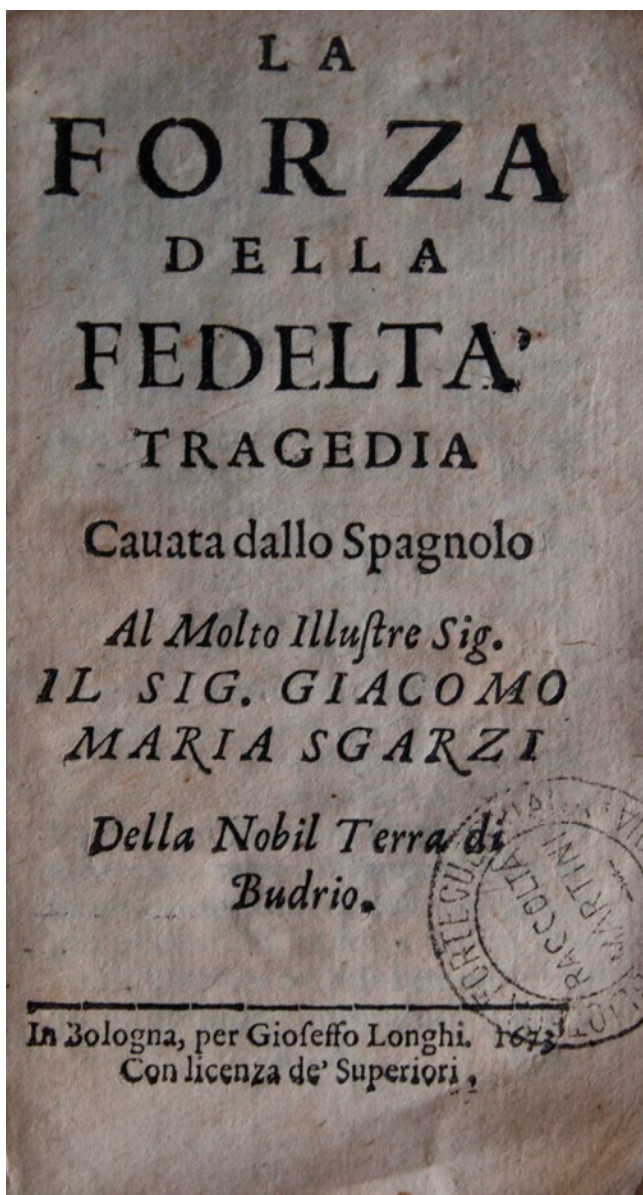
²⁴ P. Calderón de la Barca, *La vita è un sogno*, traduzione di E. Cancelliere, Palermo 1985, p. 2 della *Introduzione*. Poi ristampato in Palermo, Novecento, 2000.

anni '80 hanno ripensato il sistema traduttorio italiano, come abbiamo visto. E citerò ancora due traduzioni di Enrica Cancelliere da Calderón: la prima della *Hija del aire*, la seconda del *Príncipe constante*, entrambe in forma ritmica per allestimenti scenici: al teatro Biondo di Palermo, con regia di Roberto Guicciardini nel 1997; e al Piccolo di Milano, regia di Cesare Lievi nel 2001. E potrà servire da coronamento finale per questo faticoso viaggio *La vita è sogno* allestita da Luca Ronconi al Piccolo di Milano nella stagione 1999/2000, con la traduzione in versi di Luisa Orioli: il regista è tanto rispettoso del testo che nel libretto di sala si avverte: «Le parti stampate con un carattere più piccolo corrispondono ai tagli effettuati da Luca Ronconi nel redigere il copione dello spettacolo»²⁵.

Dunque sembra che i registi abbiano capito l'importanza di una dizione scandita del verso, ed è una constatazione che parzialmente consola. Certo la macchina della produzione teatrale richiede molto di più che la buona volontà di un gruppo di intellettuali; richiede un lavoro pubblicitario che promuova l'importazione degli spettacoli, che proponga al pubblico produzioni a lui sconosciute, che crei un orizzonte di attesa nel destinatario. Così la scarsa presenza del teatro aureo in Italia (o la sua assenza) assume l'aspetto di due tendenze antitetiche e complementari, ora con il *repechage* del curioso e dello stravagante, ora con la ripetizione di quello che già è conosciuto: insomma quella della penisola iberica appare come una cultura 'altra', esposta a tutti i fenomeni di demonizzazione e proiezione, di mistificazione che ogni struttura sconosciuta provoca.

L'industria culturale dei nostri tempi procede con ritmi frenetici, esposta a fenomeni di moda e di spettacolarizzazione, e credo che una sensazione di crisi, simile a quella dei Secoli d'Oro, si sia impossessata degli intellettuali. È la «Babilonia», il «confuso laberinto» della *Vida es sueño* quello che ci vediamo davanti, e che le parole di don Pedro Calderón de la Barca ci aiutano a percepire. Peccato che davvero pochi conoscano queste parole, in Italia.

²⁵ P. Calderón de la Barca, *La vita è sogno*, Fondazione Piccolo Teatro di Milano, Stagione 1999-2000, p. 130.



La forza della fedeltà, tragedia cavata dallo spagnolo. Al molto illustre sig. il sig. Giacomo Maria Sgarzi, della nobil terra di Budrio, in Bologna, per Gioseffo Longhi, 1673 (BCFP, Sala VI.1,9,49).

L'INGANNO FORTVNATO,

OVERO

L'AMATA ABORRITA,
COMEDIA BELLISSIMA,
Transportata dallo Spagnuolo.

*Con alcune Poesie Musicali composte
in diuersi tempi.*

Da BRIGIDA BIANCHI Comica
detta AVRELIA.



A PARIGI,

Presso CLAUDIO CRAMOISY, nella strada
del Carmine, al sacrificio di Abele.

M. DC. LIX.

Con Privilegio di sua Maestà.



L'inganno fortunato ovvero l'amata aborrita, commedia bellissima trasportata dallo spagnolo, con alcune poesie musicali composte in diversi tempi, da Brigida Bianchi comica detta Aurelia, a Parigi, presso Claudio Cramoisy, MDCLIX (BCFP; M.dr.140).

UN NAPOLETANO A PARIGI: MICHELANGELO FRACANZANI-
POLICHINELLE, EROE DELLA SAZIETÀ

Teresa Megale

I versi anonimi che corredano l'acquaforte colorata del *Polichinelle*, uscita dalla bottega dei Bonnard e in specie dal bulino di Robert¹, dicono molto circa l'attitudine famelica della maschera napoletana, giunta a Parigi da una terra lontana. E, a saperli interrogare, dicono anche circa il suo trapianto nella *troupe* di *les Italiens* con il corredo di inclinazioni comiche divenute stereotipiche in un tempo invero breve (fig. 1). La fame della maschera è tale da farla girare armata di una *pincette* nella mano destra, mentre la sinistra brandisce, trofeo della sua bravura, una *gril* larga di ferro, capiente al punto da accogliere cibo in quantità per arrostitare carni succulente e saziare così il suo appetito vorace.

Il quaternario, riprodotto negli esemplari tirati a «Paris Chez Henri Bonnard, rue Saint-Jacques», non lascia adito ad equivoci: «Si Polichinelle à grand mine / Armé de Pincette et de Gril / Son Cœur sçait brauer le perit / Que l'on rencontre à la Cuisine»². L'artista francese la coglie nell'atto di recarsi in cucina, saltellante, mentre ostenta i ferri del mestiere. È lì con il cibo che combatte strenuamente la sua battaglia, in sintonia con gli Zanni, servitori suoi simili, che l'hanno preceduta e con quanti la seguiranno. Nonostante sia onusta di gibbe, sembra danzare e sembra leggera, mentre è sul punto di ingaggiare la sua guerra quotidiana per procacciarsi una quantità abnorme di cibo. Ha ben due

¹ L'attribuzione dell'acquaforte e bulino a Robert Bonnard (1652-1729) e allo stampatore Henri (1642-1711) è desunta dalla scheda della Bibliothèque nationale de France. Tuttavia, varie fonti italiane la dicono, invece, di Nicolas, a cominciare da *Pulcinella maschera del mondo. Pulcinella e le arti dal Cinquecento al Novecento*, a cura di Franco Carmelo Greco, catalogo della mostra (Napoli, Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes, 6 novembre 1990-6 gennaio 1991), Napoli, Electa Napoli, 1990, p. 143 (scheda di Fernanda Capobianco). Sulla importante famiglia artistica e sulle strategie della loro bottega, attiva a Parigi fra il 1642 e il 1762, si vd. Pascale Cugy, *La dynastie Bonnard. Peintres, graveurs et marchands de 'modes' à Paris sous l'Ancien Régime*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017.

² «(Se) Pulcinella in bella pompa / Armato di Pinze e Griglia / col suo Coraggio sa affrontare il pericolo / Che si trova in Cucina». 'Grand mine' è espressione in uso all'epoca di Louis XIV per indicare una bella 'mise'; 'brauer' presenta la *u* latina per 'braver'; *perit* è molto probabilmente refuso grafico per *peril*. Devo tali precisazioni alla competente cortesia di Michela Landi, che ringrazio.

pesi, che divengono contrappesi nel disegnare una sbilanciata S: una montagna sulla schiena, l'altra, prominente al punto da spuntare da sotto i bottoni della giubba, sulla bassa pancia. Secondo lo sguardo dell'incisore francese, entrambe sono legate, in modo indissolubile, al metabolismo artistico della maschera: eroe della sazietà, Polichinelle è un antieroe nella vita. Sul suolo parigino ha rinunciato ad avere la mezza maschera a favore di una intera, che copre e nasconde tutto il volto, contornato da lunghi capelli naturali e da un cappello ad alto cono, tronco sulla sommità, fornito di penne e di una piuma. Con effetto segnaletico, indossa una livrea dai colori sgargianti, in cui righe verticali in rosso e in giallo fasciano il corpo gibbuto e panciuto, mentre le braccia sono attraversate da una stoffa con identici motivi tagliati in orizzontale. Il collo, che si suppone corto e largo, è contornato da una simile gorgiera, ed anche intorno ai polsi spunta la mossa camicia bianca. Nonostante la cura dell'abito, Polichinelle, così fortemente allusivo a Fracanzani, è l'essenza stessa del secondo Zanni affamato, che non viene addomesticato neppure dalla vicinanza con il re (dimostrata dalla livrea) ma che, pur di avere l'arrosto, si lascia trasformare completamente in altro da sé: la maschera partenopea sembrerebbe ignorare o avere in completo spregio il terrifico ammonimento a lei contemporaneo di Francisco De Quevedo: «Ogni boccone di cibo che ingerisco, è un passo che mi avvicina alla morte».

La deformità fisica accentuata, esibita dall'immagine, è sintomatica del cambiamento radicale della maschera sul suolo francese, ridotta a far proprio uno stile anacronistico, quasi abbassata al rango di mostruoso basilisco. La maschera si inverte in una forma ibridata fra il giullare medievale, un tipo carnevalesco pronto per uno *charivari* e le fattezze alterate del Pulcinella seicentesco, così come fissate dall'iconografia italiana coeva. Questo Polichinelle, che si direbbe a prima vista modello esemplare della mediterranea «pancia contenta», come letteralmente dimostra l'espressione satolla del viso, è in realtà una raffigurazione arcaizzante, un salto all'indietro voluto e consapevole, che Robert Bonnard ferma in un'istantanea, probabile spia del profondo cambiamento a cui Fracanzani sottopose la maschera. Il suo Pulcinella in salsa francese si colora di tinte culturali diverse da quelle autoctone, si contamina con il gusto *rétro* fino a macchiare e alterare i tratti zanneschi originali. Lo stravolgimento fisico comprende anche il costume, reso grottesco e quasi irriconoscibile rispetto al Pulcinella effigiato nel rarissimo *collage* in piume d'uccello di Dionisio Menaggio o nell'antica e perduta immagine della Taverna della Zoccola, oppure nell'autoritratto di Salvator Rosa di metà Seicento³.

Piace pensare che l'efficacia compositiva dell'incisione, dalla bella resa grafica, potrebbe alludere persino all'arte di Michelangelo Fracanzani, il quale lasciò

³ Tali immagini sono inserite e commentate nel volume di Teresa Megale, *Tra mare e terra. Commedia dell'Arte nella Napoli spagnola (1565-1656)*, Roma, Bulzoni, 2017.

la città del Vesuvio, in data non precisata, nella quale esercitava la pittura, prima di scegliere il mestiere del teatro⁴.

Egli non fu l'unico attore partenopeo a cercare fortuna a Parigi. Prima di lui si erano spinti oltre le mal vietate Alpi il Capitan Alonso Coccodrillo, al secolo Fabrizio de Fornaris, noto per aver pubblicato in quella città nel 1585 *L'Angelica*, imparentato con il Capitano Trasilogo dell'*Olimpia* di Giovan Battista della Porta, e Tiberio Fiorillo, destinato a diventare con il nome d'arte di Scaramuccia, l'incarnazione stessa dell'arte attorica comica italiana in terra di Francia. Così narrano perlomeno tutte le storie del teatro, raccogliendo la scia di successi e di applausi perduti per sempre.

Cosa trasmetteva Fracanzani al pubblico parigino? O meglio, cosa poteva trasmettere, non avendo al suo arco il *medium* linguistico? Ciò che subì l'attore partenopeo alla corte di Luigi XIV e nella capitale parigina fu sicuramente il disagio profondo del mutismo: non parlando francese, non ebbe altra possibilità che il solo uso del corpo per farsi accettare dal re e dal pubblico della *Comédie italienne* e, conseguentemente, per sfamarsi. I lazzi, per i quali la generazione comica napoletana, dalla quale proveniva per appartenenza culturale e non familiare (all'origine – si è detto – era un pittore e discendeva da una famiglia di artisti-artigiani, non essendo figlio d'arte), andò particolarmente famosa, furono la sua unica risorsa e la sua unica fonte di vita. Privo di mezzi, egli dovette autocensurarsi e comprimere la sua arte nella gestica, nella mimica, nella prossemica. La sua partitura comica, mutilata, fu, dunque, quasi certamente pantomimica: una gestualità amplificata ed espansa, costretta a far uso di gesti ritmici e danzati, forse aumentati, a causa del processo di ibridazione con le attitudini recitative francesi. La francesizzazione fu più rapida, per paradosso, quanto più difficile fu l'inserimento linguistico.

Isolato perché mancante di risorse comunicative verbali, Fracanzani rimase a lungo uno straniero eccentrico, una maschera che dovette per bisogno accentuare fino al parossismo le facoltà mimetiche, concentrare i movimenti fisici e favorire, o perlomeno indirizzare, lo sguardo di chi lo ritrasse nel modo di cui abbiamo fin qui argomentato. Sbilanciato verso la necessità di una pantomimica, si può supporre che a lui competessero in prevalenza le controcene. Si spiegherebbe così anche la sua assenza ne *Le Théâtre Italien* di Gherardi, apparso a stampa nell'estate del 1694, interrotta unicamente da una sola *pièce* che lo contempla fra le maschere: *Le retour de la foire de Bezons*, andato in scena il 1° ottobre 1695. L'atto unico con danze e canti, firmato dall'Arlecchino-Gherardi, contiene sotto mentite spoglie il ricordo indelebile delle sue esibizioni⁵. Ma la

⁴ Sulla famiglia di Fracanzani, imparentata con i Rosa, fa luce Ulisse Prota Giurleo, *La famiglia e la giovinezza di Salvator Rosa (con LII documenti inediti)*, in Napoli, a spese dell'autore, 1929. Per le vicende biografiche finora note riguardanti il comico, cfr. T. Megale, 'voce' *Fracanzano (Fracanzani) Michelangelo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1997, vol. 49.

⁵ Per una ricostruzione critica della biografia e della carriera di Evaristo Gherardi e del padre Giovanni, in arte Flautino, si vd. Eadem, *Migrazioni artistiche. I Gherardi dalla Toscana alla Francia*, in «Teatro e Storia», 35, 2014, pp. 65-88.

traiettoria scenica di Fracanzani, per ora poco documentata, dovette riemergere come un elemento carsico nel primo degli intermezzi molieriani de *Le malade imaginaire*: qui Polichinelle disperato per amore, che vuole fare una serenata, celerebbe un'ombra della presenza di Michelangelo Fracanzani e potrebbe essere una proiezione della sua presenza scenica, attiva a Parigi dal 1685 fino al fatidico 1697, anno dell'espulsione dei comici italiani.

L'assenza persistente di fonti storiche su Fracanzani dimostrerebbe come la trasmissione orale della sua fama artistica abbia surclassato in pieno le prove documentarie cartacee e come il migrante abbia consegnato il suo ricordo alla immaginazione altrui. Il suo mestiere è stato trasferito per via diretta da comico a comico, come dimostra la notizia della consegna della maschera nelle sue mani, di cui si fa testimone Francesco Saverio Bartoli: «Quest'ultimo [Francesco, detto Ciccio, Baldo] gli regalò una maschera del suo ridicolo Personaggio, la quale era stata del mentovato Calcese [Andrea]»⁶.

Il gesto del passaggio della maschera dalle mani di uno a quelle di un altro è un atto mitico e fondativo ad un tempo. Funge da anello di congiunzione tra biografie artistiche distinte, da trasferimento dei saperi attorici e da atto di consegna di un'arte ben oltre il soffio della vita dei singoli ed è di tale importanza simbolica da prevaricare le prove scritte. In una ininterrotta catena, i Pulcinella successivi altri non sono che prosecutori di Fracanzani, alla stessa stregua di come Fracanzani lo sia stato di Francesco Baldo e questi di Andrea Calcese, che si contende con Silvio Fiorillo il primato della maschera.

Inserito nell'inarrestabile e secolare flusso di quella trasmissione orale e scenica che inventa e crea la tradizione artistica, arriva sul decennio finale del Novecento il Pulcinella di Massimo Troisi, incastonato da Ettore Scola nel film *Il viaggio di Capitan Fracassa* (1990). Alla ricerca di un padrone affidabile, che sappia esser tale e come tale soddisfare i suoi bisogni primari, il Pulcinella di Troisi, viaggiatore affamato, si ricongiunge naturalmente a Michelangelo Fracanzani. Egli si muove straniero in terra di Francia tra difficoltà di adattamento proprie di chi sbarchi in paesi nuovi. Nulla meglio della recitazione sincopata di Troisi restituisce il senso di disorientamento esistenziale dell'artista migrante. Un Pulcinella a suo modo in crisi, che deve addirittura inventarsi un padrone in grado di legittimarlo, diverso da quello affidato da Maurizio Scaparro nel 2008 a Massimo Ranieri nel film *L'ultimo Pulcinella*. Scritto dallo stesso regista in collaborazione con Rafael Azcona e Diego De Silva, il film si fonda sulla libera riscrittura che il drammaturgo Manlio Santanelli aveva tratto da una sceneggiatura di Roberto

⁶ Francesco Bartoli, *Notizie storiche de' comici italiani* precedute dal *foglio che serve di prospecto all'opera notizie storiche de' comici più rinomati italiani*, a cura di Giovanna Sparacello, introduzione di Franco Vazzoler, trascrizione di Maurizio Melai, ediz. on line «Les savoirs des acteurs italiens», Collection numérique dirigée par Andrea Fabiano, réalisée dans le cadre du programme interdisciplinaire «Histoire des Savoirs», p. 240. La 'voce' di Giovanna Sparacello occupa le pp. 240-242.

Rossellini. Qui l'antico soggetto viene rinverdito in modo da rilanciare il mito di Fracanzani, inossidabile anche nel nuovo millennio. Nel nome del protagonista, Michelangelo, si adombra facilmente il richiamo alla nostra maschera, comico immortale con un piede a Napoli e un altro a Parigi, divenuto egli stesso ormai in età contemporanea il mito che più di tutti alimenta lo stereotipo delle fatiche attoriche e degli spaesamenti perenni. Il comico italiano in cammino, che imbocchi la via della Francia, altri non può essere che Fracanzani, quasi che sopravvanzì gli altri suoi simili compagni d'arte in un nomadismo colorato di nostalgia e di rassicurante falsità mitopoietica. Persino nel titolo del film si rinnova la falsa idea della fine della tradizione della maschera che invece ha attraversato tutto il Novecento: da Petrolini a Viviani, a Salvatore De Muto, a Eduardo De Filippo, ad Achille Millo, a Marina Confalone, straordinario Pulcinella diretto da Carlo Cecchi, ispirato dalla visione dei burattinai e dalla lettura delle pagine di Anton Giulio Bragaglia sulla maschera⁷. Come appare chiaro da questi brevi cenni, senza soluzioni di continuità, la maschera ha iniziato a percorrere e a invadere anche il nuovo millennio. Ancora pochi anni fa, mutatosi in servitore di un pastore, Pulcinella è fuoriuscito dalle viscere del Vesuvio per salvare il bufalo Sarchiapone. Il viaggio questa volta della maschera e dell'animale non supera il suolo italico, sfigurato e violentato dall'uomo, ma contiene ancora nel docu-film *Bella e perduta*, diretto da Pietro Marcello, la memoria di un intervento salvifico di un ultimo Pulcinella (Sergio Vitolo), destinato a essere sicuramente penultimo e a rigenerarsi e a reincarnarsi infinite volte come tutti i grandi miti.

⁷ Tali notizie, fonti per la costruzione della maschera, sono state apprese dalla scrivente nel corso di una conversazione con l'attrice svoltasi il 4 luglio 2018.



Figura 1 – Robert Bonnard (incisore), *Polichinelle*, A Paris chez N. Bonnard , rue S.t Jacques, à l'Aigle, avec Privil. Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, RESERVE FOL-QB-201 (58).

GRANDEUR ET PETITESSE DE LA PETITE MAISON

Michel Delon

«Le grand Corneille faisant pleurer le grand Condé d'admiration est une époque bien célèbre dans l'histoire de l'esprit humain». Voltaire s'enchantait dans *Le Siècle de Louis XIV* de cette rencontre de la grandeur sociale et de la grandeur littéraire, qui caractériserait selon lui une époque d'exception. Le prince, héros des champs de bataille, rend hommage au créateur d'une nouvelle tragédie française. La préface du *Siècle de Louis XIV* définit les siècles mémorables par une reconnaissance réciproque du pouvoir politique et de la création intellectuelle et artistique. Trois grands siècles précèdent, sur ce modèle, le règne de Louis XIV. Chaque âge est nommé conjointement d'après les maîtres de la vie politique et d'après les acteurs de la vie intellectuelle et littéraire: «celui de Philippe et d'Alexandre, ou celui des Périclès, des Démosthène, des Aristote, des Platon des Apelle, des Phidias, des Praxitèle», puis «celui de César et d'Auguste, désigné encore par les noms de Lucrèce, de Cicéron, de Tite Live, de Virgile, d'Horace, d'Ovide, de Varron, de Vitruve», celui enfin des Médicis qui «appelèrent à Florence les savants que les Turcs chassaient de la Grèce: c'était le temps de la gloire de l'Italie». *Le Siècle de Louis XIV* dresse pareillement la liste des noms qui honorent la France du XVII^e siècle, en opérant un déplacement de la seule grandeur dynastique et militaire à un mérite plus large au regard de la civilisation humaine.

Louis XIV enterré et son testament cassé, le pays a eu besoin de se défaire d'une obsession de grandeur. Il a vécu ce que l'Espagne, un peu moins de trois siècles plus tard, nommera la *movida* à la mort de Franco. Contre le souci d'imposer son prestige aux pays étrangers et à la postérité, la petitesse est réhabilitée comme l'espace de l'individualité, du plaisir, du quotidien. On ne cache plus l'envie de se dissiper dans le libertinage des idées et des mœurs. Les spéculations de Law elles-mêmes sont vécues comme une forme de libertinage économique, elles semblent légitimer le plaisir de gagner vite beaucoup d'argent et de le dilapider non moins rapidement dans un luxe ostentatoire et un plaisir à court terme. Le XVIII^e siècle pense les grandes perspectives d'une philosophie laïcisée de l'Histoire, mais réclame le confort de l'intimité, le bonheur pour chacun ici et maintenant. La nouvelle de Jean-François Bastide peut servir d'emblème

de ce besoin impérieux, *La Petite Maison*, publiée une première fois en 1758, remaniée en 1763. Sensible aux modes et à l'air du temps, l'écrivain se saisit du succès de ces retraites tout à la fois luxueuses et discrètes où l'on réclame la liberté d'échapper au strict contrôle religieux et social. On les désigne comme des «petites maisons», construites dans les faubourgs de la capitale, de même que les petits théâtres qui tournent le monopole des trois grandes troupes officielles s'installent, hors les murs, sur les boulevards. La famille royale distingue dans le château de Versailles les grands appartements, ouverts à la curiosité des courtisans, et les petits appartements où l'intimité devient possible. Elle déserte même parfois le faste du château royal et la lourdeur des rites officiels pour se réfugier à Trianon et à Marly. De 1762 à 1769, Louis XV fait construire le petit Trianon qui introduit les valeurs de la petitesse et de la nature au cœur de ce qui était le haut lieu de l'artifice, de la grandeur et du faste monarchique. En 1777, le comte d'Artois choisit comme devise de Bagatelle, à la fois palais et petite maison «*Parva sed apta*»¹.

L'architecture était garante de la tradition. Le principe de convenance hiérarchisait les ordres architecturaux selon les types de bâtiments et la place de leur propriétaire dans la société. Les constructions privées ne pouvaient recourir au même lexique que les constructions sacrées et princières. Lorsque Jacques-François Blondel compose un traité sur les «maisons de plaisance» en 1737-1738, il souligne encore la hiérarchie entre les petits appartements qui sont «destinées au délassement de l'esprit» et où rien ne doit être négligé «pour en rendre la décoration enjouée et galante» et les appartements de parade. Le génie dans ceux-là «peut prendre l'essor et s'abandonner à la vivacité de ses caprices», alors qu'il doit pour ceux-ci «se resserrer dans les règles les plus exactes de la bienséance et du bon goût et ne pas tomber dans les libertés démesurées de notre sculpture d'aujourd'hui»². L'idéal de dignité demeure. L'essai est d'ailleurs construit sur une hiérarchie selon la dimension de la façade, de la première partie consacrée aux bâtiments de cinquante toises de face à la cinquième qui s'occupe des constructions de quinze toises, en sachant que la toise équivalait à un peu moins de deux mètres. Les maisons de plaisance selon Blondel ne sont pas vraiment des «petites maisons», leur taille réduite ne leur enlève rien de leur grandeur.

Un conte de fées, contemporain du traité de Blondel, aide à mieux comprendre l'ambiguïté de l'expression qui sert de titre au récit de Bastide. Thémiseul de Saint-Hyacinthe publie en 1736 une *Histoire du prince Titi* où la fantaisie propre aux contes de fées permet le portrait d'un prince éclairé à l'écoute de son peuple. Le prince Titi s'oppose à son père, roi avare et autoritaire. Il travaille à la fortification des frontières et découvre dans la «petite maison» d'un particu-

¹ Claire Ollagnier, *Petites Maisons. Du refuge libertin au pavillon d'habitation en Île-de-France au siècle des Lumières*, Bruxelles, Mardaga, 2016, pp. 213-214.

² Jacques-François Blondel, *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général*, Paris, chez Charles-Antoine Jombert, 1737-1738, t. I, p. 87.

lier une jeune fille, Bibi, que sa beauté et sa vertu rendent digne d'un prince. Il en tombe amoureux et, lorsque son père le menace, il s'enfuit avec elle, tout en la respectant. À la mort du roi, la reine-mère intrigue pour se saisir du pouvoir et substituer le fils cadet à l'aîné. Mais Titi s'impose militairement et diplomatiquement. Il fait alliance avec un souverain voisin et définit avec lui un nouvel art de gouverner. Il épouse Bibi, roturière devenant reine grâce à ses mérites personnels, mais le père de celle-ci refuse le duché qui lui est proposé, il entend rester dans sa petite maison. Le nouveau roi transforme progressivement cette demeure bourgeoise en maison de plaisance princière, sans lui faire perdre sa vertu première. Il agrandit le domaine mais ne veut pas léser les propriétaires qui lui cèdent leurs terres, il accepte une enclave au milieu du parc, correspondant au terrain de celui qui n'a pas voulu vendre son bien et qui n'est pas exproprié pour autant. Pour rendre l'air plus pur, il ordonne l'assèchement des terres marécageuses alentours et fait couler un ruisseau devant les fortifications proches. Agrandie et embellie, la petite maison doit demeurer elle-même. «Titi demanda qu'on ne s'attachât à parer ce lieu que des variétés de la belle et riante nature, qu'on ne cherchât que l'agrément, et non la magnificence, qui rend les lieux superbes, mais quelquefois tristes, et qui ne conviendraient point à une petite maison qui serait conservée telle qu'elle était»³. Bibi dessine le plan des jardins. «Rien n'était mieux distribué que les allées, les bosquets, les grottes, les pièces d'eau, les cascades, les fontaines». Elle prévoit un labyrinthe assez spacieux et un grand canal. «Tout ce que l'art peut inventer [...] s'y trouvait comme s'il y avait été placé par la nature»⁴. De même que l'art et la nature, le lieu, qui prend le nom de Tibibiti, concilie la modestie primitive et la grandeur d'une résidence royale où le roi et ses proches sont «délivrés de l'embarras d'une cour» pour jouir de leur liberté⁵. Des annexes sont construites pour la suite et le service; les porteurs de dépêches et les courtisans ne sont reçus que dans des dépendances à l'autre bout du parc; ils ne doivent pas perturber l'innocence du lieu.

L'*Histoire du prince Titi* est un conte de fées. Son caractère merveilleux assure l'introduction du luxe dans la maison bourgeoise et la transformation des terres agricoles en parc paysager. La fée Diamantine fait servir un dîner par des zéphyrs aux rois, réunis dans la petite maison:

A l'instant on vit descendre au-dessus de leur tête une grande table que soutenaient quatre zéphyrs, et qu'ils posèrent au milieu de la cour. D'autres zéphyrs

³ Thémiseul de Saint-Hyacinthe, *Histoire du prince Titi*, 1736, reprise et complétée par Mayer dans le *Cabinet des fées, ou Collection choisie des contes des fées et autres contes merveilleux*, Genève-Paris, 1786, t. XVII et XXVIII. Citation, t. XXVIII, p. 103. La signification politique et économique du conte est bien soulignée par Aurélia Gaillard dans *Une leçon de magie économique*, in «Féeries», 6, 2009, pp. 131-150.

⁴ *Cabinet des fées* cit., t. XXVIII, pp. 215-216.

⁵ *Ibidem*, p. 182.

descendaient un superbe buffet, chargée de la plus belle vaisselle du monde, tandis que d'autres furent chercher des sièges [...] à chaque service quatre zéphyrs prenant chacun un coin de la nappe, en levaient à la fois et tous les plats et toutes les assiettes, les seaux même et les verres sans rien renverser, et quatre autres apportaient aussitôt d'en haut une nappe également tendue, sur laquelle le nouveau service était posé sur la table, sans le moindre dérangement⁶.

Avant même ce festin merveilleux, la rumeur court dans le peuple, qui ne peut y accéder, que la petite maison est le cadre de phénomènes merveilleux: «On y entendait des concerts merveilleux, sans y voir ni musiciens, ni joueurs d'instruments, et on y était de même servi à table de cent mets inconnus et délicieux, sans voir ni ceux qui les avaient apprêtés, ni ceux qui les servaient»⁷. La féerie ne fait qu'entériner la relégation du personnel domestique dans les communs et dégagements pour ne pas déranger l'intimité des maîtres du lieu. Des orchestres de chambre sont cachés derrière les cloisons ou les buissons, les repas sont préparés par des domestiques qui ne doivent pas se montrer. La technique prend ensuite le relais de l'imaginaire féérique et en 1754, Louis XV fait construire à Choisy un petit château, où est installée la table volante qui apporte des sous-sols une table toute servie et la fait disparaître à la fin du service. La métamorphose des terrains avoisinants est également mise sur le compte de la fée. Un tremblement de terre transforme le lieu selon le plan prévu par Bibi et assure l'aménagement des jardins. Un concert de basse de viole fait surgir les bâtiments des dépendances. On songe au pari entre Marie-Antoinette et le comte d'Artois, son beau-frère, en 1775: soixante-quatre jours suffirent pour faire construire le pavillon de Bagatelle.

Dans le conte de fées, la modestie de la petite maison est synonyme de vertu. Sa petitesse récuse une fausse grandeur qui s'acquiert aux dépens des moins riches. Lorsque, vers le milieu du siècle, les résidences de plaisance se multiplient au-delà des limites de la capitale, la modestie laisse place à un libertinage qui cherche la discrétion, mais revendique la liberté jusqu'au cynisme. La dimension réduite ne signifie plus la retenue, mais au contraire un luxe accru. La miniaturisation dans l'horlogerie comme dans le portrait marque la maîtrise des artisans et des peintres capables d'assurer un haut degré de technicité avec des pièces de plus en plus réduites. La petitesse devient raffinement. *Cendrillon* en 1697 était sous-titrée *la petite pantoufle de verre*: la petite taille réservait la pantoufle à la plus belle, socialement déclassée avant de triompher. Antoine Hamilton reprend l'idée dans *Les Quatre Facardins*, publiés en 1730. «C'est un chef d'œuvre que ce soulier, pour sa forme, pour sa grâce, pour sa petitesse⁸». La petite maison devient aussi syno-

⁶ *Ibidem*, pp. 251-252.

⁷ *Ibidem*, p. 191.

⁸ Antoine Hamilton, *Les Quatre Facardins*, Paris, Desjonquères, 2001, p. 68. Pas un des cordonniers du pays «n'avait pu lui faire des souliers assez petits pour le plus beau de tous les pieds»

nyme de surenchère dans l'élitisme et l'hédonisme. À l'éloignement de la cour et de la capitale dans le conte merveilleux de Thémiseul de Saint-Hyacinthe succède le choix des abords de la capitale qui permettent les allers et retours rapides entre l'hôtel officiel et ce qu'on nommera plus tard une garçonnière. C'est ainsi qu'en 1747, le fermier général Jean Gaillard de La Bouëxière, acquiert un terrain entre les actuelles rues Blanche et de Clichy au pied de la butte Montmartre où il fait construire un pavillon par l'architecte Antoine-Mathieu Le Carpentier et dessiner un jardin par Jean-Michel Chevotet. Le pavillon et le jardin deviennent le type même d'un lieu de plaisance pour Jean-François de Bastide dans *La Petite Maison* et pour Jacques-François Blondel dans le *Cours d'architecture*⁹. Le conte de Bastide est utilisé dans une autre somme, *Le Génie de l'architecture, ou l'analogue de cet art avec nos sensations* de Le Camus de Mézières en 1780. Une «maison unique» se transforme ainsi en modèle, imitée à travers toute l'Europe.

Le récit de Bastide permet d'analyser cette petitesse nouvelle comme grandeur paradoxale. Le récit est un itinéraire qui joue des échanges entre fermeture et ouverture, intérieur et extérieur, visibilité et invisibilité. Dès l'arrivée à «cette maison unique», chaque lieu particulier s'impose comme passage et comme transition: une avenue conduit à une patte d'oie et amène à l'avant-cour, l'avant-cour communique avec des basses-cours, des percées dans les murs laissent apercevoir des vergers et des potagers¹⁰. La qualité du lieu est de distribuer l'espace, selon l'expression que Blondel impose dès 1737 dans son essai *De la distribution des maisons de plaisance*, il rédige ensuite l'article «Distribution (Architecture)» de l'*Encyclopédie*¹¹, l'idée est récurrente dans le texte de Bastide¹². De la justice

(p. 70). Dans *Le Pied de Fanchette* en 1769, Rétif de La Bretonne associe petitesse et beauté. La première occurrence de «petit pied» est commentée par une note (*Romanciers libertins du XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, «Bibl. de la Pléiade», 2005, t. II, pp. 225 et 375).

⁹ Voir la belle synthèse de C. Ollagnier, *Petites Maisons* cit., et le récent Jacques-François Blondel, un architecte dans la «République des Arts». *Étude et édition de ses Discours*, par Aurélien Davrius, préface de Pierre Caye, Genève, Droz, 2016.

¹⁰ *La Petite Maison*, à la suite de Vivant Denon, *Point de lendemain*, Paris, Folio classique, 1995, p. 108. On comparera le plan établi d'après le conte dans cette édition à un autre schéma proposé par Carole Martin, *La promenade architecturale de Mélite: initiation au libertinage ou démonstration du savoir-vivre dans «La Petite Maison» de J.-Fr. de Bastide*, «Dix-huitième siècle», 36, 2004, p. 544, et au plan du pavillon réel de La Bouëxière donné par C. Ollagnier, *Petites Maisons*, pp. 273-274.

¹¹ «Sous ce nom on entend la répartition de tout le terrain sur lequel on érige un édifice, de quelque usage qu'il puisse être» (*Encyclopédie*, t. IV, p. 1063). Suit un article «Distribution (Jardinage)» par Dezallier d'Argenville: «La distribution d'un jardin est la même chose que sa disposition» (*ibidem*, p. 1065). L'*Encyclopédie* elle-même avec son ordre lexical et le système de renvois est une distribution du savoir, comme le marque l'*Essai d'une distribution généalogique des Sciences et des Arts Principaux*, figurée en tête des volumes d'index. Claire Ollagnier analyse avec précision les variations de sens du terme (*Petites Maisons* cit., pp. 192-194).

¹² «La sculpture est distribuée avec goût» (p. 112), les tables de marbre sont distribuées au-dessous des glaces (p. 114), les compartiments des lambris sont «distribués avec beaucoup de goût» (p. 118).

chez Aristote à l'organisation actuelle de commerce, la distribution suppose une répartition et une circulation. Chaque objet prend sa valeur fonctionnelle et esthétique dans un jeu de relations avec tout ce qui l'entoure et dans la dynamique qui le met en mouvement. Les êtres eux-mêmes, introduits dans un tel jeu de rapports, sont déterminés et transformés. Les murs qui cloisonnent les jardins, les cours et le bâtiment apparaissent tout à la fois comme des fermetures qui semblent limiter le mouvement et des ouvertures qui l'appellent. La cour est sans doute «peu spacieuse»: l'espace restreint va jouer sur ses qualités contradictoires: «Elle est entourée de murailles revêtues de palissades odoriférantes assez élevées pour rendre le corps de logis plus solitaire, mais élaguées de manière qu'elles ne peuvent nuire à la salubrité de l'air que l'amour semble y porter»¹³. La fermeture isole, protège, éloigne les regards indiscrets, mais l'ouverture est assurée pour la circulation de l'air, dont l'époque redécouvre les vertus hygiéniques¹⁴, et pour la belle invitée qui doit être entraînée malgré ses réticences. L'avant-cour, les basses-cours et la cour morcellent l'espace qui jouxtent la maison et fournissent déjà l'exemple d'une multiplication des seuils, appelant le mouvement du regard et des personnes, d'un lieu à l'autre. L'entrée dans le bâtiment répète l'arrivée dans la propriété: le perron *conduit* à un vestibule, on *pass*e tout de suite dans un salon *donnant* sur le jardin.

L'espace devient ainsi une temporalité, une succession de seuils dont chacun se traduit par un petit drame entre pression et résistance, accélération et retard. Il se déploie à la fois comme un labyrinthe où l'on repasse par les mêmes lieux et comme une enfilade, une progression linéaire où l'on ne peut retourner en arrière. Le double boudoir, de chaque côté de la petite maison, résume à lui seul cette ambivalence. Le second n'est-il que la répétition du premier? Alors que la construction pourrait être pensée comme une frontière simple entre le dedans et le dehors, l'architecture multiplie les limites entre la campagne et la propriété, les cours et le bâtiment, puis le bâtiment et le jardin, et peut-être entre les différentes pièces et le boudoir où se consomme la chute du récit. Mais les cours apparaissent déjà comme un ensemble de pièces communiquant les unes avec les autres et le jardin lui-même, construit en amphithéâtre, avec ses allées et ses salles de verdure reproduit la disposition de l'intérieur. La grotte pourrait être un boudoir. Les pièces d'eau ont la même fonction de dédoublement que les miroirs. Mélite commence par traîner dehors pour retarder l'entrée dans la maison, mais le dedans et le dehors se confondent bientôt. Certaines pièces intérieures sont décorées comme des bosquets, tandis que la végétation extérieure est aménagée comme des pièces. Les miroirs et les trompe-l'œil ouvrent l'espace. L'hésitation entre l'intérieur et l'extérieur est répétée par le balancement entre l'ombre et la lumière. La scène se passe

¹³ *Ibidem*, p. 111.

¹⁴ Voir Richard Etlin, *L'air dans l'urbanisme des lumières*, «Dix-huitième siècle», 9, 1977, pp. 123-134.

au tomber du jour: «Le jour finissait: un nègre vint allumer trente bougies que portaient un lustre et des girandoles de porcelaine de Sève [Sèvres]» Cet éclairage, reflété par les glaces, «fit paraître le lieu plus grand»¹⁵. La grandeur se trouve non pas dans la taille de la construction, mais dans la disposition, l'arrangement, la distribution des éléments, dans l'effacement de la limite, dans la mise en scène.

Ce que le lecteur découvre avec Mélite n'est que la partie visible d'un bâtiment qui comporte des passages et des pièces restés cachés. Lorsque les deux personnages pénètrent dans la maison, «le marquis renvoya les valets au commun par un signe». Ce dernier terme est repris quelques pages plus loin par *signal*: «Il fit un signal, et à l'instant les musiciens placés dans le corridor firent entendre un concert charmant»¹⁶. L'*Encyclopédie* distingue les deux termes:

Le *signe* fait connaître; il est quelquefois naturel. Le *signal* avertit, il est toujours arbitraire. Les mouvements qui paraissent dans le visage sont ordinairement les *signes* de ce qui se passe dans le cœur. Le coup de cloche est le *signal* qui appelle le chanoine à l'église. On s'explique par *signes* avec les muets ou les sourds; & l'on convient d'un *signal* pour se faire entendre des gens éloignés¹⁷.

Le signe dans le vestibule peut être spontané, le signal dans le premier boudoir est concerté, il relève d'une préméditation. Mélite s'en étonne ou s'en inquiète: «Mais où sont donc les domestiques? reprit-elle; pourquoi cet air de mystère?»¹⁸. Des instruments champêtres se font pareillement entendre dans le jardin quand Mélite et Trémicour sortent et, dans la salle à manger, le tour et la table volante permettent de servir et de desservir le couple qui ne voit personne¹⁹. Comme le commun, la cuisine appartient à un double fond de la petite maison, elle en assure le confort. Une garde-robe traversée comporte «un escalier dérobé qui conduit à des entresols destinés au mystère»²⁰. Les allées du jardin se perdent dans l'ombre, les escaliers du bâtiment suggèrent une vie qui doit rester hors de vue. L'imagination agrandit l'espace, on devine ce qu'on ne voit pas, travail du personnel, vie amoureuse du maître de maison qu'on a pu comparer à Barbe-Bleue²¹. Le couple semble seul, mais le marquis a une armée de domestiques à sa disposition, réduits à l'état de machines. Mélite ne sera-t-elle qu'une machine à son tour entre les mains du maître de maison?

¹⁵ *La Petite Maison* cit., p. 112.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 111 et 118.

¹⁷ *Encyclopédie*, t. XV, pp. 183-184. Un regard de Mélite devient involontairement «un signal» dont Trémicour profite (*La Petite Maison* cit., p. 131).

¹⁸ *Ibidem*, p. 128.

¹⁹ On sert par un tour, placé dans un des arrondissements de la salle à manger, «aux signes que Trémicour faisait» (p. 129).

²⁰ *Ibidem*, p. 122.

²¹ Annie Rivara, «*La Petite Maison* ou un cabinet de Barbe-Bleure d'un nouveau genre», *La Femme coupée en morceaux*, Poitiers, Publications de la Licorne, 1999, pp. 59-64.

Le récit part d'un pari. Durant la première partie du conte, Mélite semble en passe de le gagner, elle maîtrise la situation. Le marquis regagne l'avantage dans la seconde partie jusqu'au dénouement. Mélite finit par se tromper de porte et Trémicour achève de l'abuser, en mettant le pied sur sa robe pour l'empêcher de voir où elle rentre. Mais concurremment le marquis paraît renoncer à son statut de libertin, propriétaire d'une somptueuse petite maison où il a mené pour les séduire une longue série de maîtresses, il découvre une autre relation possible avec une femme qui force son respect. Le lecteur se pose des questions parallèles: Mélite va-t-elle céder à l'invitation sexuelle? Le marquis va-t-il découvrir l'estime due à une femme et vivre une initiation bien différente de celle de sa partenaire?: «C'était pour la première fois que sa petite maison lui était moins chère que les objets qu'il y conduisait»²². *Les objets*: le pluriel fleurit encore son libertin, mais c'est un objet bien particulier qui a accepté de venir visiter le lieu et qui le force à renoncer à ses habitudes de petit maître, narcissique et trop sûr de lui. Le dénouement varie profondément d'une édition à l'autre du texte. Dans *Le Nouveau Spectateur* en 1758, le conte s'achève par un double coup de théâtre. Mélite résiste à l'assaut du conte et exige une nouvelle épreuve. Elle veut être méritée. Le lendemain pourtant elle adresse à son amant une lettre par laquelle elle se dérobe définitivement à lui. Le marquis se soumet: «J'obéis, Madame, à des ordres qui doivent m'être sacrés»²³. Le conte s'ouvre et se ferme sur un avant et un après de la visite de la petite maison. Dans le dernier paragraphe, le narrateur discute de cette vertu féminine: si singulière soit-elle, l'histoire «ne paraîtra suspecte de fiction qu'à ceux qui veulent croire qu'il n'y a point de femme vertueuse». Quand «La Petite Maison» est reprise en 1763 dans les *Contes de M. de Bastide*, puis en 1784 dans la *Bibliothèque universelle des romans*, le dénouement change de sens; Mélite cède au marquis. La version de 1763 explicite l'échec de la jeune femme: «Mélite frémit, se troubla, soupira, et perdit la gageure»²⁴. Le conte s'achève sans autre détail sur l'avenir du couple. La version de 1784 est encore plus allusive, plus ironique: «Cruelle, vous m'allez voir mourir à vos pieds». La menace était terrible, et la situation plus encore. Mélite frémit, se troubla, et il ne mourut point»²⁵. Quelle est le sens de l'histoire? Le lecteur en trouvera-t-il une, mieux que le héros de *Point de lendemain*? «Je cherchai bien la morale de toute cette aventure, et... j'en trouvai point».

Les éditeurs du conte, depuis le bibliophile Jacob en 1879, ont choisi de reproduire la version de 1763 sans signaler l'instabilité constitutive du texte. Cette version se situe dans la logique d'une visite qui prouve l'influence du décor sur les corps et de l'architecture sur les sentiments. Comme l'un de ses salons, la maison

²² *Ibidem*, p. 109.

²³ *Ibidem*, p. 209.

²⁴ *Ibidem*, p. 136 et *Contes de M. de Bastide*, tome second, première partie, Paris, de l'imprimerie de Louis Cellot, 1763, p. 88.

²⁵ *Ibidem*, p. 210.

est si voluptueuse «qu'on y prend des idées de tendresse en croyant seulement en prêter au maître à qui elle appartient»²⁶. Mélite se laisse finalement aller à ces idées de tendresse. L'inversion du dénouement de 1758 à 1763 suggère pourtant que l'essentiel n'est pas dans le refus ou l'acceptation finale de la jeune femme. Pourquoi décrire si longuement ce qui ne serait qu'un accessoire? Pour Mélite, l'amour de l'art passe avant l'amour: «Comme elle avait vécu ans coquetterie et sans amants, elle avait mis à s'instruire le temps que les autres femmes mettent à aimer et à tromper, elle avait réellement du goût et des connaissances; elle appréciait d'un coup d'œil le talent des plus fameux artistes, et eux-mêmes devaient à son estime pour les chefs-d'œuvre cette immortalité que tant de femmes leur empêchent souvent de mériter par leur amour pour les riens». Sa visite est attentive, informée, réfléchie, alliant le coup d'œil général et l'examen détaillé, l'intuition d'une femme de goût et de culture et l'observation minutieuse. Le jugement porté est fondé et peut être argumenté: «Ce n'est plus une petite maison: c'est le temple du génie et du goût...»²⁷. La grandeur de la petite maison n'est pas tant sociale qu'esthétique. Cette construction de taille réduite est capable d'ouvrir aux suggestions de l'infini: l'éclairage du jardin et les jeux des bassins offrent une lumière variée «à l'infini»; la décoration de la salle à manger est faite d'un «stuc de couleurs variées à l'infini»²⁸. Mélite et le marquis appartiennent à cette élite d'amateurs et de connaisseurs qui s'affirme au XVIII^e siècle, rassemble des collections et donne son avis sur les questions d'art²⁹. Trémicour a rassemblé dans sa petite maison une collection d'œuvres d'art et y a attiré une longue liste de maîtresses. Ses œuvres d'art, ce sont ses catins. Mélite l'aide peut-être à dépasser l'ostentation du propriétaire et de l'homme à succès dans une relation personnelle aux êtres et aux choses. Elle fait elle-même l'expérience des glissements réciproques de la réalité à sa représentation, similaires aux échanges descendants et ascendants entre l'excitation physiologique et l'image excitante, dans le phénomène du rêve érotique analysé par le Diderot du *Rêve de d'Alembert*. Elle prétend ne considérer tout ce qui la frappe «que du côté du génie et du goût»³⁰, mais elle est rattrapée par une émotion sentimentale et physique, exactement comme Bastide, devant une scène de bataille dans le cabinet de M. Braancamp, se croit transporté au milieu des combats: «Tous ces coups je les sens; tous ces morts je les vois; / J'entends les moindres cris de la moindre bles-

²⁶ *Ibidem*, p. 111.

²⁷ *Ibidem*, pp. 112-113. Quelques années plus tard, Bastide publie un poème, *Le Temple des arts ou le Cabinet de M. Braancamp*, Amsterdam, M.-M. Rey, 1766. «L'invention partout égale le travail; / Et l'on ne doit pas moins d'hommage / Aux difficultés du détail, / Qu'au coup d'œil qu'offre tout l'ouvrage» (p. 17).

²⁸ *Ibidem*, pp. 123 et 130.

²⁹ Voir Charlotte Guichard, *Les Amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, Seyssel, Champ Valon, 2008.

³⁰ *La Petite Maison* cit., p. 127.

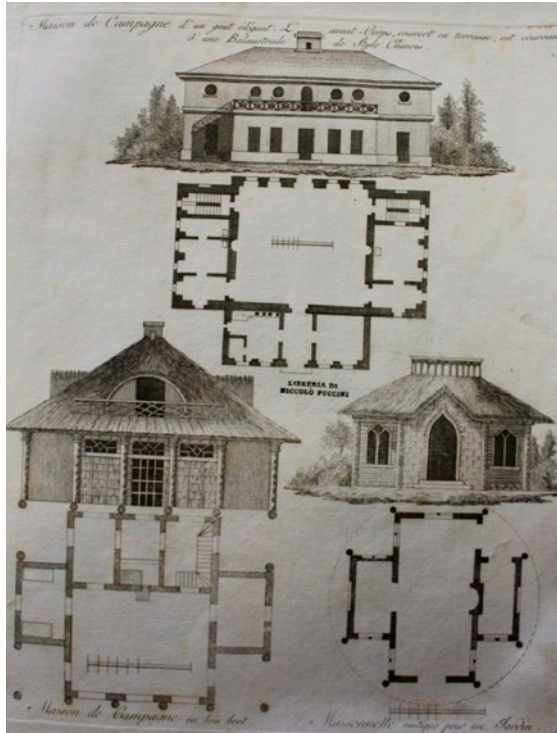
sure»³¹. L'hésitation de Bastide sur le dénouement du conte illustre sans doute l'incertitude de l'époque quant à l'autonomie du plaisir esthétique. La version de 1758 limite la force de l'art au seul moment de la contemplation. Point de lendemain: les jours suivants, Mélite se reprend et s'éloigne. La version de 1763 et de 1784 ne prolonge pas le récit au-delà de la visite, elle enferme Mélite et le lecteur dans l'illusion de l'œuvre et dans la magie de l'art.

Une autre variante textuelle distingue la version de la *Bibliothèque universelle des romans* des deux précédentes. Les vingt-deux notes techniques qui proposent un rapide portrait des artistes cités, de Noël Hallé à Charles Nicolas Cochin, sont en effet supprimées en 1784. La spécificité du conte qui fournissait une information précise pour connaisseurs est effacée, le texte est normalisé dans l'ensemble de la *Bibliothèque universelle des romans*. La transformation pose la question de la narration. Un conte comme *Point de lendemain* de Vivant Denon est assumé par un narrateur à la première personne qui prend plus ou moins de distance par rapport à sa jeunesse, naïve ou libertine. *La Petite Maison* est racontée par un narrateur discret qui ne se laisse apercevoir que dans une phrase à la fin de l'introduction: «il faut l'y suivre [Mélite dans la petite maison] avec le marquis, et voir comment elle se tirera d'affaire avec lui». Le conte détaille en effet les réactions de la belle visiteuse. Ou dans une réticence à propos de la parodie d'un air de Quinault: «Je n'ai pas eu les paroles qu'il suppléa à celles-là, mais elles refermaient en termes ingénieux l'abjuration de l'inconstance et le serment d'aimer toujours»³². La réticence n'est pas sans ironie, car elle évite les termes mêmes du serment. Elle peut rappeler la déclaration finale de Valmont dans une lettre que l'éditeur des *Liaisons dangereuses* choisit de ne pas donner. Le narrateur n'ajoute aucun commentaire à la chute du récit. Comme la maison, le conte est petit par sa dimension mais grand par ce qu'il engage comme réflexion sur les pouvoirs de l'art, *parva sed apta*³³.

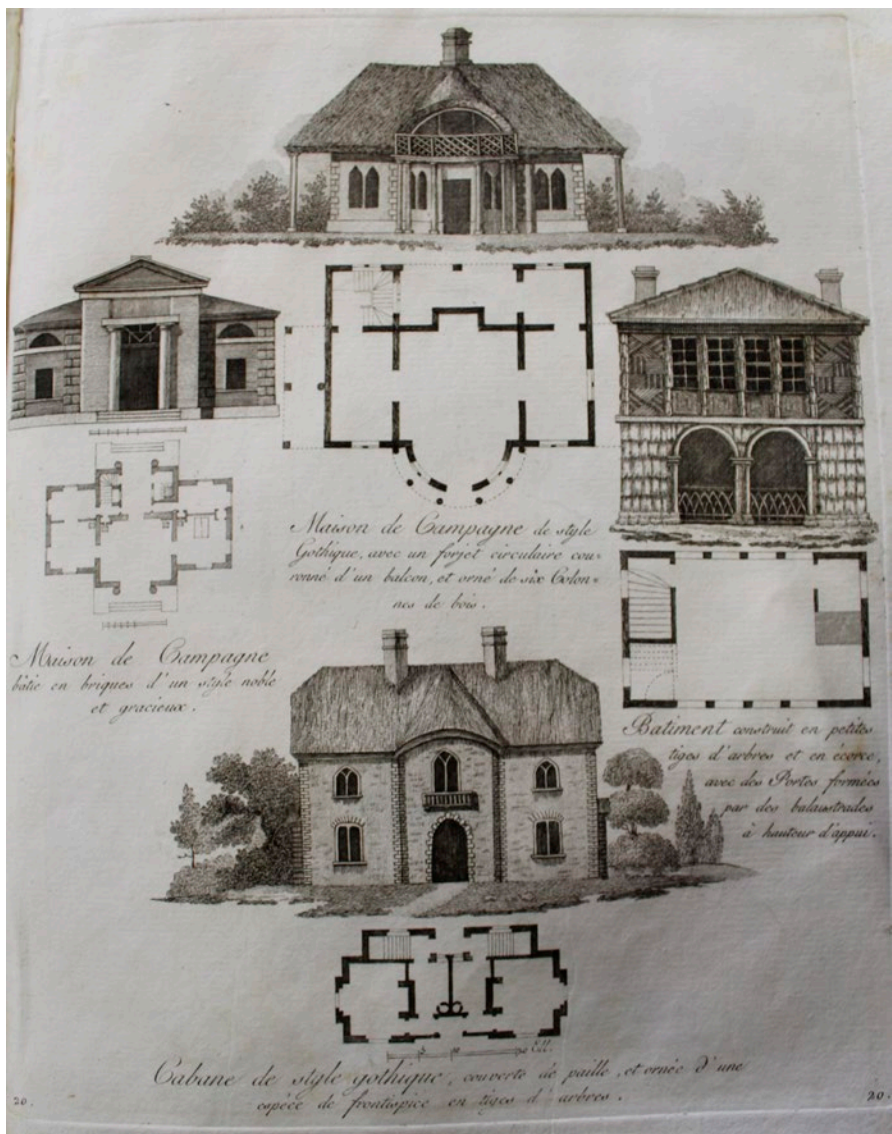
³¹ *Le Temple des arts ou le Cabinet de M. Braancamp*, p. 24. Dans les mêmes années, Diderot joue sur cet effet pour rendre compte des tableaux de Vernet.

³² *La Petite Maison* cit., p. 132.

³³ Bibliographie indicative: Bastide, J.-Fr. de, *La Petite Maison*, éd. Bruno Pons, Gallimard, Le Promeneur, 1993; Bastide, J.-Fr. de, *La Petite Maison*, à la suite de Vivant Denon, *Point de lendemain*, éd. M. Delon, Paris, Folio classique, 1995; Bastide, J.-Fr. de, *The Little House. An Architectural Seduction*, trans. Rudolph el-Khoury, New York, Princeton University Press, 1996; Bernier, Marc André, «Sentiments du corps» et esthétique sensualiste dans *La Petite Maison* (1758) de Jean-François de Bastide, in «Tangence», 61, 1999, pp. 34-44; Davrius, Aurélien, *La Petite Maison. Une collaboration entre belles-lettres et architecture au XVIIIe siècle*, in «RHLEF», 2009, pp. 841-869; Davrius, A., *Jacques-François Blondel, un architecte dans la «République des Arts»*. Étude et édition de ses Discours, Genève, Droz, 2016; Delon, M., *L'Invention du boudoir*, Paris, Zulma, 1999; *L'invenzione del boudoir*, Florence, Le Lettere, 2010; Delon, M., *Le Savoir-vivre libertin*, Paris, Hachette-Littératures, 2000; Herman, Jan, *Promenade dans La Petite Maison de Bastide et les salons de Diderot. Visite guidée par un séducteur*, in *Locus in fabula, la topique de l'espace dans les fictions françaises d'Ancien Régime*, éd. Nathalie Ferrand, Louvain, Peeters, 2004, pp. 30-46; Lafon, Henri, *Les Décors et les Choses dans le roman français du 18e siècle*, de Prévost à Sade, Oxford, The Voltaire Foundation, 1992; Martin, Christophe, *La promenade architecturale de Mélite*:



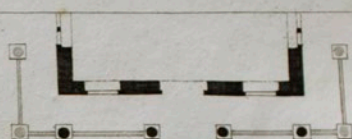
initiation au libertinage ou démonstration du savoir-vivre dans *La Petite Maison* de J.-Fr. de Bastide, in «Dix-huitième siècle», 36, 2004, pp. 523-54; Martin, C., *Espaces du féminin dans le roman, français du XVIIIe siècle*, Oxford, The Voltaire Foundation, 2004; Martin, C., *Espaces «incitatifs», de La Prison sans chagrin (1669) à La Petite Maison (1763) : Genèse et ambiguïtés d'un chronotope libertin*, in «L'Esprit créateur», XLIII (4), 2003, pp. 16-27; Martin, Meredith, *The Ascendancy of the Interior in Eighteenth-Century French Architectural Theory*, in *Architectural Space in Eighteenth-Century Europe. Constructing Identities and Interiors*, co-edited with Denise Baxter Farnham, UK: Ashgate, 2010, pp. 15-34; Moulin, Fabrice, *Embellir, bâtir, demeurer. L'architecture et du geste architectural dans la littérature de la deuxième moitié du XVIIIe siècle en France (1748-1788)*, Paris, Classiques Garnier, 2017; Moulin, F., *L'espace commode du libertin: Les mutations des intérieurs aristocratiques dans les traités d'architecture et le roman libertin des Lumières*, in «Romantisme», CLXVIII (2), juin 2015, pp. 29-38; Norberg, Kathryn, *Goddesses of Taste: Courtesans and their Furniture in Late-Eighteenth Century Paris*, in *Furnishing the Eighteenth Century. What Furniture can tell us about European and American Past*, ed. Dena Goodman & Kathryn Norberg, New York-Londres, Routledge, 2007, pp. 97-114; Ollagnier, C., *Petites Maisons. Du refuge libertin au pavillon d'habitation en Ile-de-France au siècle des Lumières*, Bruxelles, Mardaga, 2016; Perrin-Kelissa Anne (dir.), *Corrélatifs, les objets du décor au siècle des Lumières*, Groupe d'étude du 18e siècle, Éditions de l'université de Bruxelles, n. 43, 2015 (Riche bibliographie pp. 251-258); Rivara, Annie, *La Petite Maison ou un cabinet de Barbe-bleue d'un nouveau genre, in La Femme coupée en morceaux*, textes réunis par Michèle Clément et Anne Larue, La Licorne, Poitiers, MSHS, 1999, pp. 59-64; Saisselin Rémy G., *The Space of Seduction in the Eighteenth-Century French Novel and Architecture*, in «SVEC», 319, 1994; Vestroni, Valentina, *Jardins romanesques au XVIIIe siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2016; Young Paul J., *Seducing the Eighteenth-Century French Reader. Reading, Writing, and the Question of Pleasure*, Hampshire-Burlington, Ashgate, 2008.



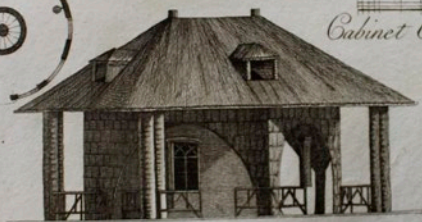
J.G. Grohmann, *Recueil de dessins d'une execution peu dispendieuse: contenant des plans de petites maisons de campagne, petits pavillons de jardins, temples, hermitages, chaumières, monuments, obélisques, ruines, portails, portes, grilles, bancs de jardin, chaises, volières, gondoles, ponts, etc*, première édition italienne avec des additions de bâtiments du meilleur goût, à Venise, chez Joseph Remondini et fils, 1805 (BCFP, Sala II.H.338).



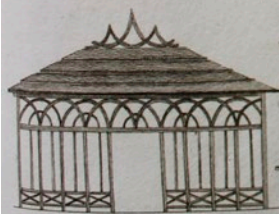
*Cabinet, avec un grand
parquet dans le goût Chinois.*



Cabinet Chinois pour un Jardin.



*Maison pour Jardin, avec une espèce d'auget très
angulaire devant la porte et les fenêtres.*



*Cabinet de treillage, isolé et
fait pour embellir une
scène riant.*



*Abri contre le soleil, supporté par deux arbres, et par
quatre piliers, décorés d'ornemens Chinois.*



*Temple rond ouvert, consacré à
une Déesse Champêtre.*



J.G. Grohmann, *Recueil de dessins d'une execution peu dispendieuse: contenant des plans de petites maisons de campagne, petits pavillons de jardins, temples, hermitages, chaumières, monuments, obélisques, ruines, portails, portes, grilles, bancs de jardin, chaises, volières, gondoles, ponts, etc*, première édition italienne avec des additions de bâtimens du meilleur goût, à Venise, chez Josph Remondini et fils, 1805.

IMMAGINI DEL TEATRO DEL GRAND SIÈCLE.
NOTE SULL'ICONOGRAFIA TEATRALE DEL SEICENTO FRANCESE

Renzo Guardenti

Tre libri, riemersi dagli scaffali di una biblioteca, offrono l'occasione di alcune note sull'iconografia del teatro del *Grand Siècle*. Si tratta di tre volumi che, almeno in Italia, sembrano essere ormai scomparsi dall'orizzonte degli studi teatrali: da un lato la prima e la seconda edizione dell'*Iconographie moliéresque* di Paul Lacroix, conservatore della Bibliothèque de l'Arsenal di Parigi dal 1855 al 1884, anno della sua morte¹; dall'altro, assai più recentemente, *L'album Théâtre classique* curato nel 1970 da Sylvie Chevalley², che fu archivista e bibliotecaria alla Comédie-Française.

Nella prima edizione dell'*Iconographie moliéresque*, l'autorevole erudito francese, noto anche con lo pseudonimo di Bibliophile Jacob, aveva avviato in una brochure di una sessantina di pagine la repertorizzazione delle figurazioni dedicate all'illustre attore e drammaturgo, articolata nelle seguenti sezioni:

Portraits de Molière. Tableaux et dessins, tra i quali spiccano il ben noto dipinto di Pierre Mignard raffigurante Molière come César ne *La mort de Pompée* di Pierre Corneille e l'altrettanto celebre ritratto, ma successivo alla morte dell'attore, realizzato da Charles Antoine Coypel verso gli anni Trenta del Settecento;

Gravures contemporaines d'après des dessins originaux, una decina di pezzi singoli, tra i quali si distingue la famosa incisione *Scaramouche enseignant, Élomire étudiant* di Laurent Weyen posta a frontespizio della commedia satirica pubblicata da Le Boulanger de Chalussay nel 1669 dopo la messa in scena di *Tartuffe*, che stigmatizza visivamente il proficuo legame, anche in termini di discepolato,

¹ *Iconographie moliéresque contenant la liste générale et complète des portraits de Molière, et celle des suites de vignettes publiées jusqu'aujourd'hui pour les œuvres de cet auteur*, avec notes et commentaires par le Bibliophile Jacob (Paul Lacroix), Nice, Gay J et Fils, 1872; *Iconographie moliéresque*, par P. Lacroix (Bibliophile Jacob) Conservateur de la Bibliothèque de l'Arsenal, seconde édition revue, corrigée et considérablement augmentée, Paris, Auguste Fontaine, 1876.

² *Album Théâtre classique. La vie théâtrale sous Louis XIII et Louis XIV*, Iconographie réunie et commentée par Sylvie Chevalley, Paris, Gallimard, 1970.

intrattenuto da Molière con lo Scaramuccia Tiberio Fiorilli, uno dei più straordinari attori della compagnia dell'Ancien Théâtre Italien di Parigi;

Gravures et lithographies d'après les différents portraits de Molière, una settantina di stampe, alcune tratte da dipinti anonimi, ma molte delle quali riconducibili a incisori francesi del Sei, Sette e Ottocento, quali Benoît Audran, Ambroise Tardieu, Henriquel Dupont;

Suite de vignettes pour les Œuvres de Molière: si tratta di una sezione particolarmente interessante, che rende conto in parallelo della fortuna editoriale di Molière e della diffusione dell'illustrazione teatrale, raccogliendo un corpus iconografico ampio e articolato, disposto lungo l'arco di quasi un secolo e mezzo, dalle acqueforti di Jean Sauvé su disegni di Pierre Brissart per l'edizione delle *Œuvres*³ del 1682 a figurazioni destinate a decorare edizioni ottocentesche come quella delle *Œuvres* pubblicate tra il 1824-1826 da Louis Aimé-Martin⁴, passando per le celeberrime illustrazioni di François Boucher incise da Laurent Cars per l'edizione Prault del 1734⁵ e per una serie di vignette realizzate a partire da opere di diversi autori – tra i quali spiccano i nomi di Charles-Antoine Coypel e William Hogarth – per una edizione londinese di una scelta di commedie molieriane;

Estampes d'après les comédies de Molière: questa sezione si caratterizza per una sostanziale eterogeneità, raccogliendo infatti non solo piccole serie di immagini e pezzi singoli dedicati a specifiche commedie di Molière, ma anche stampe che riproducono dipinti di particolare interesse, quali ad esempio l'incisione di Jean-Louis Anselin tratta dal quadro *Molière lisant Tartuffe chez Ninon de Lenclos* di Nicolas André Monsiau (1802), attualmente conservato presso la Bibliothèque de la Comédie Française, e *Molière soupant avec Louis XIV* di Jean-Auguste-Dominique Ingres (1857), che ancora in pieno secolo XIX testimoniano la vitalità del mito figurativo del grande attore e drammaturgo francese;

Bustes et statues è infine il titolo dell'ultima sezione, che raccoglie una decina di manufatti plastici raffiguranti Molière.

Appare evidente che le trentasette pagine che costituiscono il catalogo dell'edizione del 1872 non possono pretendere di raccogliere esaustivamente l'imponente documentazione figurativa dedicata a Molière: di questo limite Paul Lacroix era perfettamente cosciente, come si evince da questo passo della sua *Préface*:

³ *Œuvres de Monsieur de Molière*, Paris, Thierry, Barbin et Trabouillet, 1682, 6 voll.

⁴ *Œuvres complètes de Molière*. Avec les notes de tous les commentateurs. Édition publiée par L. Aimé-Martin, Paris, Lefèvre, 1824-1826, 8 voll.

⁵ *Œuvres de Molière*, Paris, Prault, 1734, 6 voll.

Notre essai se présente [...] avec toutes les erreurs et toutes les fautes, inséparables d'un ouvrage entièrement nouveau: il ne se perfectionnera et ne se complètera que dans des éditions subséquentes. Si la bienveillance des *Moliéristes* plus nombreux et plus passionnés que jamais, encourage une entreprise qui a besoin du concours de tous, car les recherches auxquelles nous nous sommes livrés, sont loin d'avoir obtenu les résultats que nous devons en attendre; il y a encore bien de tableaux, bien de dessins, bien de gravures à découvrir et à signaler. [...] Le plan que nous avons suivi, après mûre réflexion, nous semble appelé à recevoir toutes les augmentations qu'on voudra y introduire par la suite⁶.

E in effetti l'edizione data alle stampe quattro anni più tardi per i tipi di Auguste Fontaine può essere considerata come la sostanziale realizzazione dell'auspicio contenuto nella prefazione del 1872. E non soltanto per la differenza di mole tra le due edizioni, raggiungendo infatti la seconda la bella cifra di quasi quattrocento pagine, ma soprattutto per la struttura interna dell'opera che riflette una altrettanto sostanziale maturazione della coscienza metodologica del Bibliophile Jacob di fronte al problema dell'iconografia molierana.

Non è possibile in questa sede diffonderci in dettaglio sulla seconda edizione dell'*Iconographie moliéresque*, ma è opportuno tuttavia mettere in evidenza alcune sezioni che non comparivano nell'edizione del 1872 le quali rendono conto in modo inequivocabile della nuova strutturazione del lavoro e della consapevolezza metodologica maturata da Paul Lacroix nei quattro anni che separano le due pubblicazioni. Basti pensare alla sezione intitolata *Maisons et meubles de Molière*, che raccoglie tappezzerie e dipinti appartenuti a Molière, quali una *Sainte Famille* de Sébastien Bourdon, ma che si distingue per un pezzo singolare, un'incisione di Guyot raffigurante il *poteau cornier* della casa di Molière posto all'angolo tra la rue Saint-Honoré et la rue des Vieilles-Étuves: un imponente palo di legno laboriosamente scolpito, alto diversi piani dell'edificio e raffigurante alcune scimmie che si arrampicano su un ramo di un albero per farne cadere i frutti⁷. Oppure si vedano anche le sezioni *Théâtres de Molière* che raccoglie una ventina di pezzi raffiguranti «Vues et plans des salles de spectacle où Molière a joué et fait jouer ses pièces; mise en scène et décorations, etc.⁸» – dalla sala del Palais Royal a quella del Petit Bourbon, dalla Salle des Machines delle Tuileries al Jeu de paume de Bel-Air di rue Vaugirard, alla Salle des Ballets di Versailles... –, *Vues et plans des villes, des monuments, des habitations et des localités, auxquels se rattache quelque épisode de la vie de Molière*⁹ ed anche *Portraits des comédiens et des comédiennes de la Troupe de Molière*¹⁰; *Peintures, dessins, tapisseri-*

⁶ *Iconographie moliéresque* (1872) cit., p. XVIII.

⁷ *Iconographie moliéresque* (1886) cit., n. 219, p. 61.

⁸ Ivi, p. 67.

⁹ Ivi, p. 195.

¹⁰ Ivi, p. 146.

*es et sculptures, représentant des scènes ou des personnages des comédies de Molière*¹¹ (comprendente anche tappezzerie per arredi). E ancora, tra le altre sezioni, *Les amis de Molière*¹² e i *Portraits de quelques ennemis de Molière*¹³, mentre nell'*Appendice*¹⁴ compaiono tra gli altri i ritratti degli autori antichi e moderni che hanno ispirato Molière, quelli dei suoi biografi, panegiristi, traduttori, imitatori, editori, commentatori e critici, dei poeti che gli hanno dedicato versi, nonché degli artisti le cui opere figurative hanno avuto a vario titolo Molière come soggetto.

Ci siamo attardati così a lungo sulle due edizioni dell'*Iconographie moliéresque* di Paul Lacroix perché l'operazione condotta dal conservatore della Bibliothèque de l'Arsenal appare di una straordinaria modernità, sia per ciò che concerne le metodologie di indagine delle discipline storico-teatrali, sia su un versante più specifico, quello delle fonti figurative sullo spettacolo, nel nostro caso la documentazione visiva sul teatro del *Grand Siècle*.

Paul Lacroix, cui va innanzitutto il merito tutt'altro che scontato di aver affrontato Molière dal punto di vista delle testimonianze visive, non si limita alla repertorizzazione dell'ovvio (ad esempio i ritratti di Molière, privati o nei panni dei suoi personaggi, oppure le illustrazioni delle sue commedie), ma apre significativamente a una prospettiva contestualizzante grazie ad una forte attenzione verso quei documenti che fissano graficamente momenti e aspetti della cultura materiale legati al grande attore e drammaturgo francese, anticipando così di mezzo secolo la rivoluzione storiografica prodotta dalle «Annales» di Marc Bloch e Lucien Febvre e che è stata in larga parte fondamento della moderna storiografia teatrale: non solo i ritratti o le scene di commedia in repertorio, ma anche i teatri, le case e gli oggetti, gli amici e i nemici, fino a giungere agli artisti che nel corso del tempo hanno raffigurato Molière. Un'ampia gamma di tipologie iconografiche, dunque, direttamente proporzionale alla statura del personaggio e conseguentemente al suo mito figurativo, iniziato ancora vivente l'attore e autore francese e prolungatosi praticamente per tutto l'Ottocento.

In termini complessivi la seconda edizione dell'*Iconographie moliéresque* si configura quindi, per il suo impianto strutturale, come un vero e proprio atlante iconografico¹⁵, facendo emergere al contempo problematiche tutt'ora aperte, come ad esempio quelle riguardanti l'inclusione o meno delle fonti figurative indirette nell'area concettuale della cosiddetta iconografia teatrale. Ma al tempo stesso, e per via negativa, l'altissima concentrazione di documenti visivi raffiguranti l'attore e drammaturgo induce in primo luogo a riflettere sulla neces-

¹¹ Ivi, p. 315.

¹² Ivi, p. 97.

¹³ Ivi, p. 135.

¹⁴ Ivi, pp. 337 e sgg.

¹⁵ Sul concetto di atlante iconografico nell'ambito delle discipline dello spettacolo si veda Stefano Mazzoni, *Premessa a Id., Atlante iconografico. Spazi e forme dello spettacolo in occidente dal mondo antico a Wagner*, Corazzano (Pisa), Titivillus Edizioni, 2008², pp. 5-18.

sità di repertoriare il ben più ampio insieme dell'iconografia teatrale del *Grand Siècle*, ma anche – e su questo aspetto torneremo in dettaglio più avanti – a soffermarsi sulle modalità rappresentative – spettacolari e iconografiche – di specifiche forme del comico, alternative, ma allo stesso tempo complementari, alla comicità 'classica' di Molière.

Ecco che interviene a questo punto la seconda opera convocata, l'*Album Théâtre classique* pubblicato da Sylvie Chevalley per le edizioni Gallimard nel 1970. Si tratta di un volume composito, la cui struttura di fondo si sviluppa secondo un ordine cronologico, prendendo significativamente l'avvio dal 1548, anno dell'edificazione del teatro dell'Hôtel de Bourgogne da parte della Confrérie de la Passion¹⁶, fino ad arrivare, altrettanto significativamente, al 1715, anno della morte di Luigi XIV e – aggiungo io – della nascita della forma drammatico-musicale dell'*opéra-comique*¹⁷.

Di questo secolo e mezzo di vita teatrale Sylvie Chevalley ripercorre senza soluzione di continuità le vicende principali, soffermandosi sui provvedimenti di ordine legislativo che hanno determinato e vincolato i contesti produttivi dello spettacolo seicentesco, illustrando sinteticamente l'opera degli autori drammatici, diffondendosi sui debutti delle pièces più rappresentative e sulle reazioni di pubblico e cronisti, rievocando le vicende delle varie troupes che hanno calcato i palcoscenici parigini nel corso del secolo XVII. Un percorso senza dubbio altamente rappresentativo del teatro francese del Seicento, un libro allo stesso tempo agile, un libro prevalentemente da sfogliare per la presenza di oltre cinquecento immagini che propongono un'ampia gamma di tipologie documentarie, per la maggior parte costituite da fonti figurative, ma anche da riproduzioni di frontespizi di opere drammatiche, di documenti manoscritti tratti dai registri delle singole compagnie, di decreti legislativi.

L'*Album* presenta molti documenti che all'epoca della sua pubblicazione erano ancora inediti – e alcuni ancora oggi non è che siano particolarmente noti anche al pubblico degli specialisti – e per questo motivo il volume curato dalla Chevalley assume un valore particolare, collocandosi a pieno titolo in una linea di indirizzo storiografico che specialmente negli anni Sessanta e Settanta del Novecento era caratteristica della storiografia teatrale francese: pensiamo agli studi sulle arti dello spettacolo pubblicati nella collana «Le Chœur des Muses» diretta da Jean Jacquot¹⁸. Ma il valore aggiunto di questo volume risiede nella

¹⁶ Per la storia di questo teatro si rinvia all'imprescindibile S. Wilma Deierkauf-Holsboer, *Le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, Paris, Nizet, 1968-1970, 2 voll.

¹⁷ Sui teatri delle fiere parigine di Saint-Germain e Saint-Laurent si veda almeno Renzo Guardenti, *Le fiere del teatro. Percorsi del teatro forain del primo Settecento. Con una scelta di commedie rappresentate alle Foires Saint-Germain e Saint-Laurent (1711-1715)*, Roma, Bulzoni, 1995.

¹⁸ I trentadue volumi pubblicati tra il 1954 e il 1984 per le Éditions du Centre national de la recherche scientifique si diffondono su diversi momenti della storia dello spettacolo dal Medioevo al Novecento, anche affrontando aspetti di ambito musicologico.

presenza delle immagini che affiancano la narrazione della storia del teatro del *Grand Siècle*, illustrandone alcuni degli aspetti più significativi. Disposte nel volume seguendo l'ordine cronologico degli eventi, queste immagini non sono state organizzate secondo una logica di raggruppamento tipologico, come invece aveva proceduto Paul Lacroix per la composizione della sua *Iconographie moliéresque* – col paradosso però di non pubblicare neanche una delle immagini repertoriate! –, ma è possibile al contempo individuare delle categorie che in certa misura contribuiscono a chiarire il ruolo della documentazione iconografica nella diffusione della cultura teatrale nel Seicento francese. Una parte sicuramente cospicua delle immagini selezionate da Chevalley è costituita dalle illustrazioni della drammaturgia: la curatrice ha attinto copiosamente alle immagini che corredano non solo le edizioni di Molière, Corneille e Racine, ma anche quelle di autori, come Scudéry, Sallebray, Chapoton, di caratura innegabilmente minore rispetto alla celebre triade del Seicento francese. Su tutte spiccano per quantità le incisioni per varie edizioni delle *Œuvres de Molière*: e all'attore drammaturgo si riferisce anche una parte consistente dell'altra grande categoria del repertorio iconografico scelto da Chevalley, quella relativa al ritratto. Una categoria eterogenea, che si distingue anche per pezzi singolari, come una piccola miniatura ovale a tempera decisamente poco conosciuta raffigurante Molière come San Giovanni Battista¹⁹: l'immagine, giocando palesemente sul nome di battesimo di Molière, Jean-Baptiste, presenta l'autore secondo la classica iconografia del santo: la posa, gli attributi tipici quali la croce e la pelle di cammello che si intravede da sotto il mantello purpureo, ma con in mano una copia del *Dom Juan* al posto del canonico cartiglio. Ma in termini più generali, la scelta dei ritratti che compaiono nell'album sembra essere stata dettata dalla necessità di collocare il teatro del *Grand Siècle* nel quadro più ampio di una dimensione contestualizzante. Attori e autori drammatici ovviamente prevalgono all'interno della categoria, con i ritratti di Molière che la fanno da padrone, ma numerose sono anche le immagini raffiguranti personalità di spicco della storia e della cultura francese che, pur non essendo teatranti, hanno influenzato a vario titolo i centri di produzione spettacolari parigini del Seicento. Tre nomi su tutti: Colbert, Luigi XIV, Madame de Maintenon.

L'utilizzazione delle cosiddette fonti indirette – cioè non direttamente legate ai contesti produttivi dello spettacolo – che si affiancano a quelle di palese derivazione teatrale, fa sì che l'operazione condotta da Chevalley nella composizione dell'*Album Théâtre Classique* aderisca alla linea di indirizzo della lezione delle «Annales» allo scopo di inserire la vita teatrale nella cornice prospettica della storia della cultura francese del Seicento.

¹⁹ Cfr. *Album Théâtre classique* cit., p. 122. Il dipinto, conservato presso il Musée de Vuillod-Saint-Germain di Pézenas, è visibile sulla piattaforma *Répertoire des Arts du Spectacle* del Ministère de la Culture e della Bibliothèque Nationale de France <<http://rasp.culture.fr/sdx/rasp/grande-image.xsp?id=f00000601&no=1>>.

Colpisce, tuttavia, la scarsa presenza all'interno del volume di immagini la cui funzione è immediatamente riferibile alla dimensione scenica. Alludo qui a manufatti artistici riguardanti la dimensione genetica o progettuale dello spettacolo, quali i bozzetti scenografici o i figurini di costume, oppure a figurazioni che documentano consuntivamente gli esiti di un evento spettacolare: tra le poche immagini di questa categoria che costellano il volume si segnalano alcuni disegni tratti dal *Mémoire de Mahélot*, che raccoglie le scenografie allestite a partire dagli anni Trenta del secolo XVII sul palcoscenico dell'Hôtel de Bourgogne²⁰, oppure alcune incisioni dell'*Andromède* di Corneille con le scenografie di Giacomo Torelli.

Si tratta di una carenza tanto più singolare specie se teniamo conto del fatto che introducendo il volume, Sylvie Chevalley si era espressa in modo assolutamente inequivocabile:

[...] le théâtre n'est pas que littérature. Écrite, la pièce n'est pas encore née. Ce sont les acteurs qui lui donnent la vie et le public qui la révèle dans sa vérité. Du manuscrit aux chandelles de la rampe est mise en œuvre une alchimie complexe, susceptible de déterminer le succès – momentané – d'une mauvaise pièce, ou l'échec d'un chef-d'œuvre. Auteurs et comédiens, souvent divisés par des querelles d'argent, sont étroitement liés par un objectif commun : plaire. Corneille écrit pour Montdory, puis Floridor, Molière pour lui-même et pour ses compagnons, Racine pour la Du Parc et la Champmeslé. Chaque troupe a ses auteurs attitrés, ses vedettes, ses décorateurs²¹.

«Il teatro non è solo letteratura». La lineare perentorietà di questa affermazione – e tuttavia ancor oggi per nulla scontata, specialmente nell'ambito degli studi teatrali francesi – sussume un approccio metodologico che guarda al teatro e alle forme dello spettacolo dal punto di vista della storia materiale, delle dinamiche produttive, dei processi di elaborazione artistica, delle modalità di fruizione e degli esiti della ricezione, secondo una prospettiva che, nel fondo, attesta e ribadisce la natura visiva dello spettacolo teatrale.

Eppure, a fronte di quella che dovrebbe essere una pietra angolare del volume della Chevalley, il privilegiare per larga parte quella tipologia di immagini coincidente con l'illustrazione teatrale significa in certo qual modo ammettere che il supporto testuale è l'elemento fondante e che in certa misura legittima una forma di espressione artistica, determinandone anche la ricaduta iconografica: significa ancora una volta sottomettersi alla dittatura della parola a teatro, a «Sire le

²⁰ Cfr. *Le mémoire de Mahélot*, Édition critique établie et commentée par Pierre Pasquier, Paris, Honoré Champion, 2005.

²¹ S. Chevalley, *Avertissement* a *Album Théâtre classique. La vie théâtrale sous Louis XIII et Louis XIV* cit., p. 3.

Mot» che fu l'oggetto di una celebre e feroce polemica da parte di Gaston Baty²². Da questo punto di vista l'*Album Théâtre Classique* rivela il suo statuto in parte ambiguo sulla base della palese contraddizione tra l'enunciato di carattere metodologico e la scelta del repertorio iconografico capace di rappresentare efficacemente la temperie teatrale del *Grand Siècle*. Sintomatica di questo atteggiamento non solo la già ricordata penuria di immagini relative alla dimensione propriamente scenografica e scenotecnica, ma anche quella riguardante uno degli episodi più significativi della spettacolarità parigina del secondo Seicento, quello del cosiddetto Ancien Théâtre Italien²³, la compagnia di comici dell'Arte stabilizzata a Parigi dal 1660 al 1697, ultimo esito di un lungo processo di colonizzazione della scena parigina da parte di alcune compagnie professionistiche italiane iniziato già a partire dalla fine degli anni Settanta del secolo XVI. Le poche immagini pubblicate nell'*Album* riferibili ai comici dell'arte a Parigi – ma la medesima scarsità riguarda un po' tutto il teatro di matrice popolare, dai Farceurs primo seicenteschi al Théâtre de la Foire del primo Settecento – conferma questa linea di tendenza. Così come sono state espunte numerose immagini rapportabili alla spiccata spettacolarità di allestimenti perfettamente rispondenti alla poetica e alle prassi scenotecniche dello spettacolo barocco, si assiste al contempo a un processo di rimozione nei confronti di una forma spettacolare fondata sulla presenza totalizzante dell'attore, capace di racchiudere in sé non solo le molteplici potenzialità espressive della parola – giova ricordare che contrariamente a certe vulgate teatrali la Commedia dell'Arte non espunge la dimensione testuale dalle sue prassi sceniche – ma addirittura valorizzandole in termini performativi in perfetta sintonia con i registri mimici, gestuali, canori e coreutici degli attori. Si potrebbe quasi dire che l'armonica macchina corporea dell'attore, al pari delle evoluzioni delle macchinerie teatrali, induce nello storico una forma di resistenza a tutto vantaggio della pretesa purezza della parola.

Ma la presenza dei Comédiens Italiens a Parigi nella seconda metà del Seicento fu tutt'altro che episodica e poco significativa. Sfruttando al meglio le capacità di adattamento proprie dei comici dell'Arte, essi dominarono le scene parigine per quasi quarant'anni, inserendosi perfettamente nel circuito teatrale della capitale francese ed ottenendo la qualifica di Comédiens Italiens Ordinaires du Roi, forti dell'apprezzamento e della protezione di Luigi XIV. Non è il caso di rievocarne qui per esteso le vicende. È sufficiente ricordare che questa compagnia di comici dell'Arte fu capace di coniugare le molteplici abilità performative degli attori con le potenzialità spettacolari della scenotecnica barocca, attivando anche per il tramite di autori francesi drammaturgie efficaci, di forte presa sul pubblico, prevalentemente incentrate da un lato sulla rivisitazione paro-

²² Cfr. G. Baty, *Sire le Mot*, in «Les Lettres», 1^{er} novembre 1921.

²³ Sull'Ancien Théâtre Italien cfr. tra l'altro R. Guardenti, *Gli italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia*, Roma, Bulzoni, 1990, 2 voll.

dica del grande repertorio classico francese e dall'altro sulla dimensione drammatico-musicale e coreutica.

Di questa attività quasi quarantennale rimane una serie cospicua di immagini che costituiscono la grande iconografia della prima Comédie Italienne, sviluppata a partire dalla stabilizzazione della compagnia nel 1660. Vediamone sinteticamente gli esempi più significativi²⁴, ricordando che anche per le tournées effettuate della compagnia negli anni Quaranta e Cinquanta del Seicento rimangono tracce in alcune stampe dedicate a personaggi del teatro italiano (Arlecchino, Scaramuccia, il Dottore, Brighella e Trivellino, Pulcinella e Pantalone) realizzate da artisti quali Jérémias Falck, Grégoire Huret, Gilles Rousselet, Charles Le Brun, Jean I Le Blond, François Joullain. Alcune di queste immagini sono state assunte come modelli dal pittore italiano Verio per la composizione del dipinto dei *Farceurs Français et Italiens* del 1670, oggi conservato alla Comédie-Française²⁵. Sullo sfondo di una scena all'italiana, compaiono alcuni personaggi della Commedia dell'Arte identificabili con gli attori italiani attivi a Parigi: Arlecchino (Domenico Giuseppe Biancolelli), il Dottore (Angelo Agostino Lolli), Pulcinella (Michelangelo Fracanzani), Pantalone (G. B. Turi), Scaramuccia (Tiberio Fiorilli), Brighella e Trivellino (Domenico Locatelli). Insieme ai personaggi dell'Arte, Verio ha anche raffigurato, con anacronismo solo apparente, i maggiori esponenti del teatro comico francese (Molière, Jodelet, Turlupin, il Capitan Matamoros, Guillot Gorju, Gros Guillaume, Gautier Garguille, Philippin) anch'essi in parte derivati da precedenti modelli figurativi primoseicenteschi. Riunendo sullo stesso palcoscenico Molière, i personaggi dell'Arte e gli attori della farsa francese, i *Farceurs français et italiens* si configurano come una vera e propria galleria teatrale, cifra simbolica del grande teatro comico parigino del *Grand Siècle*, del quale fanno ormai del tutto parte anche i comici italiani.

Occorre anche ricordare che di questa produzione figurativa si resero talvolta protagonisti gli stessi attori italiani, molto probabilmente in qualità di committenti. È il caso sia di tre almanacchi editi negli anni Ottanta da Nicolas e Jean-Baptiste Bonnard, esponenti di una nota dinastia di stampatori e incisori parigini della rue Saint-Jacques, sia di una serie di disegni realizzati da Bernard Picart tra il 1694 e il 1697.

Gli almanacchi, conservati al Département des Estampes de la Bibliothèque Nationale de France, pubblicati per gli anni 1684, 1685 e 1688, sono dedicati ad altrettante commedie rappresentate all'Hôtel de Bourgogne dagli attori della prima Comédie Italienne: *Arlequin Protée*²⁶ e *Arlequin Jason* di Noland de

²⁴ Per approfondimenti sugli esempi citati cfr. R. Guardenti, *Gli Italiani a Parigi* cit.

²⁵ <http://www.scalarchives.it/web/dettaglio_immagine.asp?idImmagine=WH03826&posizione=1&inCarrello=False&numImmagini=2&>. Del dipinto esiste anche una versione intitolata *Les délices du genre humain*, anch'essa conservata alla Comédie-Française, che differenziano dai *Farceurs* per lo sfondo rappresentante un ampio padiglione e per l'assenza di Philippin.

²⁶ <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6945494z>>.

Fatouville e l'anonima *Arlequin Grand Visir*. Si tratta di fonti eccezionali poiché illustrano attraverso diverse vignette i principali momenti delle commedie cui si riferiscono, sia in termini drammaturgici che, soprattutto, spettacolari, spesso presentando infatti elementi riguardanti performance attoriche, motivi scenografici e interventi scenotecnici non desumibili dalle commedie. Gli almanacchi Bonnard consentono dunque di comprendere quanto la spettacolarità dell'Ancien Théâtre Italien fosse variegata e composita, fondandosi sull'unione tra le tecniche performative della Commedia dell'Arte e quelle scenografiche e scenotecniche del grande spettacolo barocco.

Anche i disegni di Bernard Picart, stampati poi da Jean Mariette forse su istanza degli stessi comici italiani, hanno un particolare interesse documentario: si tratta di undici pezzi, ognuno dei quali presenta un attore della prima Comédie Italienne in palcoscenico, raffigurato in costume dinanzi a un fondale dipinto. Riuniti in serie, questi disegni consentono non solo di ricomporre l'organico della compagnia italiana, ma soprattutto assumono un preciso valore documentario, poiché raffigurano i personaggi della Commedia dell'Arte a Parigi in pose adottate in commedie di particolare successo. Si veda ad esempio il disegno che ritrae Arlecchino, riferibile alla commedia di Louis Biancolelli *La Fontaine de Sapience* (1694) nel quale possiamo identificare l'Arlecchino Evaristo Gherardi colto quasi in un passo di danza e in una posa che diventerà tipica della canonica immagine settecentesca del personaggio; oppure quello che raffigura lo Scaramuccia Giuseppe Tortoriti²⁷ in *Le Départ des Comédiens* di Charles-Rivière Dufresny (1694), una commedia curiosamente premonitrice della dissoluzione della compagnia italiana del 1697. Il disegno mostra Scaramuccia che su uno sfondo campestre si incammina con la chitarra in mano, volgendosi a guardare all'indietro, forse con un moto di doloroso e nostalgico rimpianto. Uno degli elementi che ci spingono a ritenere che i disegni di Picart siano il diretto riflesso di una pratica scenica consiste nel fatto che questi due soggetti, Arlecchino e Scaramuccia, ricomparvero praticamente identici nei frontespizi delle commedie *La Fontaine de Sapience* e *Le Départ des comédiens* facenti parte della raccolta *Le Théâtre Italien*, pubblicata da Evaristo Gherardi nel 1700 e contenente 55 commedie rappresentate dalla prima Comédie Italienne tra il 1680 e il 1697. *Le Théâtre Italien* attesta senza alcun dubbio la capacità degli attori italiani a Parigi di cimentarsi agevolmente in commedie che affrontavano, spesso attraverso la deformazione parodica, soggetti fantastici, mitologici, esotici, riformulati in una pratica scenica che riuniva sinteticamente recitazione, musica, danza, macchinerie teatrali. Ogni commedia è corredata da un'incisione che si riferisce alla pièce secondo varie modalità: ora descrivendo scene o episodi singoli; ora proponendo un'immagine complessiva della commedia, spesso esemplificata attraverso l'illustrazione del tema principale; oppure presentando sinteticamen-

²⁷ <http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0310/m503501_d0209678-000_p.jpg>.

te momenti differenti della stessa commedia. Ma i frontespizi del *Théâtre Italien* si caratterizzano soprattutto per la particolare attenzione da parte degli incisori nell'evidenziare gli elementi pertinenti la dimensione spettacolare, riguardanti scenografia e scenotecnica, ma anche gli aspetti legati alla performance degli attori e alla presenza di momenti musicali e coreici. Sul versante scenotecnico si vedano *Arlequin Mercure Galant*²⁸ di Fatouville (1681) e *Arlequin Phaéton* di Jean Palaprat (1692). La prima incisione presenta due momenti successivi della stessa scena: dapprima l'arrivo volante di Arlecchino-Mercurio su un tacchino, chiara parodia dell'aquila di Zeus, poi la *Scène des Nouvelles*, dove Arlecchino-Mercurio legge a Giove gli ultimi fatti di cronaca. L'immagine dedicata alla commedia di Palaprat raffigura invece la caduta di Arlecchino-Fetonte fulminato da Giove: il carro del mitico personaggio precipita a terra spaventando il Dottore, Colombina, Isabella e il fiume Eridano. Tipici esempi, questi, delle possibilità di intervento della macchinaria teatrale sul palcoscenico dell'Hôtel de Bourgogne. Tra i frontespizi che evidenziano l'elemento musicale si segnalano invece quelli de *Les Filles errantes* di Jean-François Regnard (1690) e di *Le Tombeau de Maître André* di Louis Biancolelli (1695): nel primo, al complesso orchestrale di fiati ed archi sullo sfondo, si contrappongono in primo piano i personaggi dell'Arte suonatori di chitarra – Dottore, Mezzettino, Arlecchino, Scaramuccia e Pierrot – segno, anche questo, della particolare versatilità dei comici italiani, che si ripresenta, questa volta mediante il registro burlesco, anche nel divertente concerto funebre dell'ultima scena del *Tombeau de Maître André*, dove Marinette, Scaramuccia, Mezzettino, Colombina e Pierrot vestiti a lutto piangono la scomparsa di Maître André guidati da Arlecchino suonatore di tamburo in groppa a un asinello. Infine, la danza si manifesta nel duplice versante della performance coreico-acrobatica nel caso di pièces esotiche come *Les Chinois* di Jean-François Regnard e Charles-Rivière Dufresny²⁹ o della danza di maschere in *Le retour de la Foire de Bezons* di Gherardi. Questa attenzione per gli aspetti più legati alla dimensione spettacolare non è casuale, ma è probabilmente frutto di un intervento del curatore della raccolta presso gli autori dei frontespizi. Al di là dell'occasionale recupero di precedenti fonti figurative, quali gli almanacchi Bonnard o alcuni disegni di Bernard Picart, la particolare cura dei dettagli delle singole immagini induce infatti a ipotizzare una sorta di 'regia figurativa' ad opera dello stesso Gherardi capace di far emergere numerosi elementi non facilmente ricavabili dalla lettura delle commedie, ma senz'altro riflesso della memoria dell'ultimo Arlecchino dell'Ancien Théâtre Italien.

Occorre infine ricordare che sul finire del Seicento, in parallelo alla soppressione dell'Ancien Théâtre Italien del 1697, iniziò il processo di trasfigurazione

²⁸ <<http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=B0350&derniere&tab=B0350>>.

²⁹ <<http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=B0389&tab=B0349-B0359-B0362-B0364-B0375-B0382-B0389-B0392-B0396-B0398>>.

pittorica della Comédie Italienne che, svincolando progressivamente le figurazioni dalla concretezza della scena, troverà in Jean-Antoine Watteau il massimo esponente. Apripista di questo fenomeno fu Claude Gillot, quasi certamente frequentatore assiduo degli spettacoli dell'Hôtel de Bourgogne, ma interprete a tratti visionario delle performances degli attori italiani: egli fu il 'regista' di quello spettacolo bidimensionale che apparve a Watteau quando questi iniziò l'apprendistato nella sua bottega. Agli occhi del pittore di Valenciennes, quelle commedie gillotiane che mescolavano memoria e assenza, ora rese quasi metafisiche sulla tela dai colori ad olio, ora rese vibranti dai rapidi tratti di inchiostro e dalle spugnature di bistro sulla carta, virarono in direzione di venature nostalgiche. Dipinti come *Arlequin soldat gourmand*³⁰ o disegni come *Jupiter curieux impertinent*, sospesi tra metafisica e accenti fantasmatici esercitarono sull'allievo un'influenza profonda, che si sarebbe poi tradotta in autonoma cifra stilistica, caratterizzata da rarefatte ambientazioni che proiettano i personaggi dell'Arte in una lontananza assoluta. Spesso inserite in ambienti campestri, nei quadri di Watteau le maschere della Commedia dell'Arte si alternano alle figure femminili, la cui presenza qualifica la composizione pittorica forse più dei personaggi italiani, diventando protagoniste assolute della figurazione come in *Pierrot content*³¹, nonostante il personaggio biancovestito sia al centro del quadro. Le maschere della Commedia dell'Arte sembrano essere per Watteau solo un pretesto per evocare mondi lontani dove il tempo resta sospeso e dove ogni cosa, ogni gesto, ogni piccolo evento della quotidianità – una serenata, una passeggiata in un parco, un incontro amoroso – si elevano a spettacolo, uno spettacolo irreal e astratto. In Watteau, dunque, è il teatro ad invadere la vita: i personaggi della Comédie Italienne escono dai confini della scena teatrale per entrare in una scena più vasta e meno definita, ma resa ugualmente spettacolare da un'interpretazione onirica e talvolta allucinata, come nel caso del noto dipinto *Le rêve de l'artiste*³², cifra simbolica dell'intera produzione del pittore di Valenciennes.

Credo che queste rapide note rendano conto con assoluta chiarezza di come lo studio del teatro francese del secolo XVII non possa prescindere da fenomeni che solo in apparenza sembrano non poter rientrare nella nozione di *Théâtre classique*, ma che in realtà vi appartengono pienamente e ne ribadiscono la specificità proprio grazie allo slittamento di forme e generi verso registri parodici. In questo senso la vicenda della compagnia dell'Ancien Théâtre Italien appare decisamente emblematica, ponendosi come la perfetta sintesi tra la Commedia dell'Arte, la spettacolarità barocca e le forme classiche della drammaturgia francese del Seicento per il tramite di riprese parodiche del *Cid* di Corneille o della

³⁰ <<http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=B0406>>.

³¹ <https://imágenes.museothyssen.org/sites/default/files/styles/width_600/public/imagen/obras/1977.75_pierrot-contento.jpg?itok=YqaGQtok>.

³² <<http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=A2648&tab=A8379-A8380-A0931-A1187-A2642-A2643-A2644-A2646-A2648-A8377>>.

Bérénice raciniana. Da questo punto di vista, la definizione dell'area concettuale del teatro del *Grand Siècle* non può prescindere dal considerare l'intero complesso della documentazione iconografica relativa al teatro di matrice italiana: di questo, del resto, si era già pienamente accorto il pittore Verio componendo il dipinto dei *Farceurs Français et Italiens*, che può essere considerato come una sorta di canone figurativo del teatro comico del Seicento francese.



Franz Ertinger, *La Fontaine de Sapience*, 1700 (incisione su rame - collezione privata).



Arlequin chevalier du soleil, comédie en trois actes, in *Le théâtre italien de Gherardi ou le recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les comédiens italiens du roi, pendant tout le temps qu'ils ont été au service de sa Majesté*, T. 1, à Amsterdam, chez Michel Charles Le Cene, 1721 (BCFP, Sala V.26.14.8).

TORQUATO TASSO ALLA MANIERA DI DE SANCTIS

Enza Biagini

A Torquato Tasso

Il tuo corpo è morto; ma la tua ragione è ancora viva, ed ammaestra e diletta e commuove. Fanciullo appena di dodici anni, tu svegliasti la mia fantasia, e la riempivi di sogni, di meraviglie e d'incanti. [...] Tu solo mi sei rimasto, o Torquato, o amico della mia fanciullezza; tu solo che a me sopravviverai, compagno eterno degli uomini, diletto de' lieti anni, e meditazione de' tristi. Non è ora più la tua Gerusalemme, in che affiso il pensiero; ma sei tu stesso [...]. Assai soffristi: e il tuo dolore salì fino all'altezza del tuo ingegno [...]. Quanti cari momenti io ho passato con te! Quante volte, rimemorando i tuoi mali, io ho dimenticato i miei! Così, senza quasi avvedermi, io scrissi di te; e al tuo nome consacro questa testimonianza di affetto e di dolore. Ma tu sei grande, ch'io riverente a te m'inchino, e perdono ti chieggo di avere tanto umile cosa indirizzata ad uno Immortale¹.

Le poète au cachot, débraillé, maladif, / Roulant un manuscrit sous son pied convulsif, / Mesure d'un grand regard que la Terreur enflamme / L'escalier de vertige où s'abîme son âme. // Les rires énivrants dont s'emplit la prison / Vers l'étrange et l'absurde invitent sa raison; / Le Dante l'environne, et la Peur ridicule, / Hideuse et multiforme, Autour de lui circule, // Ce génie enfermé dans un taudis malsain, / Ces grimaces, ces cris, ces spectres dont l'essaim / Tourbillonne, ameuté derrière son oreille, // Ce rêveur que l'horreur de son logis

¹ Francesco De Sanctis (1817-1883. Ricorre il secondo centenario della nascita), *A Torquato Tasso*, in F. De Sanctis, *Torquato Tasso*, a cura di Dante Maffia, Roma, Edizioni dell'Oleandro, 1995, p. 27.

réveille, / Voilà bien ton emblème, Ame aux songes obscurs, / Que le Réel étouffe entre ses quatre murs! /².

Quelli di voi [...] che hanno veduto il Torquato Tasso del Muzzioli lo ricordano certo. È un quadro di piccole dimensioni: la luce scialba che penetra nella cella di Sant'Anna cade sul volto disfatto del poeta, che abbandonato sulla poltrona appoggia la testa pallida alla mano cerea tra i capelli scomposti e guarda fissamente innanzi a sé. Stringe il cuore la tristezza pacata di quel volto; nello stupore penoso delle labbra smorte e socchiuse, nella fissità degli occhi profondi, c'è tutto il mistero che avvolge le sventure del poeta³.

Tasso a Teatro. Un mito romantico

A ben pochi è toccato in sorte, come al cantore della *Gerusalemme Liberata*, di richiamare l'attenzione e destar la curiosità de' contemporanei e dei posteri, non soltanto con le opere loro d'ingegno, ma, in pari tempo, con casi della loro travagliosa esistenza [...]. Chi [...] può interessarsi molto alle private vicende di messer Francesco Petrarca, di Giangiorgio Trissino, di Vincenzo Monti, d'Alessandro Manzoni, di Cesare Cantù? Torquato Tasso, invece, che si rese mortale con le sue tragedie, i suoi drammi, i suoi poemi; è poema, dramma, tragedia egli stesso⁴.

Ancora oggi credo che sarebbero pochi i lettori del grande poeta a negare la suggestione e l'alone romantico derivati dalla biografia dell'autore della *Gerusalemme*. Un alone diffuso e alimentato da opere pittoriche, scritti e testi poetici che segneranno l'epoca del più fulgido riconoscimento fino all'epoca romantica quando, ad accrescerne la portata, contribuirà una pletora di realizzazioni sceniche, a partire da quella di Goethe, negli ultimi anni del

² Charles Baudelaire, *Sur le Tasse en prison d'Eugène Delacroix*, in *Les Fleurs du mal*, 1857. Il celebre sonetto si ispira ad un quadro del grande maestro della pittura francese (*Le Tasse dans la prison des fous*, 1839) che il poeta avrebbe visto esposto nel 1844. Il testo si trova riprodotto, accanto a immagini di due quadri celebri, in un fascicolo intitolato *Torquato Tasso. In memoriam* [Numero unico], 25 aprile 1995-1895, Bergamo, Carnazzi editore, Tip. dell'Istituto italiano D'Arti grafiche, p. 7.

³ La descrizione del quadro *Torquato Tasso nell'Ospedale di Sant'Anna* (1872, Museo Civico d'Arte a Modena), di Giovanni Muzzioli (1854-1984), costituisce l'incipit di una conferenza di Angelo Mori – «tenuta a Modena al Collegio di San Carlo il 23 aprile, e a Bologna alla Società degli Insegnanti il 29 aprile» – dal titolo *Le sventure del Tasso nel teatro italiano*. Si veda: A. Mori, *Le sventure del Tasso nel teatro italiano*, Bologna, Zanichelli, 1895, p. 1.

⁴ Parmenio Bettòli (1835-1907, scrittore e commediografo), *Il Tasso in Teatro*, in *Torquato Tasso, In Memoriam* cit., p. 4.

Settecento (circa un quarantennio dopo la commedia di Goldoni, *Torquato Tasso*, del 1755)⁵.

Nell'Ottocento, del poeta, dell'eroe innamorato, investito da polemiche, assillato dal mito artistico della perfezione aristotelica, consacrato nella commedia goldoniana, resteranno pochi accenni, per lo più legati al tarlo dei rifacimenti, dei dubbi d'autore e della passione amorosa, mentre si tenderà ad accentuare la drammaticità esistenziale dell'uomo di genio, in dissidio perenne con la realtà, proiettato su piani storico-ideologici di natura risorgimentale, come spiega Angelo Mori, quando, in uno dei rari contributi ottocenteschi sulla presenza del poeta come personaggio sulle scene, scrive:

E notate che i lavori scritti in Italia sul Tasso – non conta parlare del Goldoni che volle appena sferzare la pedanteria dei Granelleschi e porre in satira le Leonore – i lavori dunque, sul Tasso, vanno tutti dal 1829 al 1856, sono fatti in pieno romanticismo e quando già si maturava la rivoluzione d'Italia, se da una parte commovevano i dolorosi amori del poeta delle principesse, dall'altra pareva una rivendicazione patriottica presentare sulla scena un genio italiano calpestato da uno dei tanti tirannelli che calpestano la patria, ed un successo pieno, incontrastato salutò sempre questi lavori⁶.

In verità, Angelo (o Angiolo) Mori e Parmenio Bettòli, per quanti sforzi facciano al fine di tracciare un quadro completo degli autori che si sono ispirati alla biografia tassiana nelle loro opere teatrali, si mostrano entrambi non del tutto convinti circa simile «incontrastato successo» e, nelle rispettive documentazioni ed argomentazioni, non mancano di rilievi negativi. Bettòli (ma i nomi ritornano anche nella conferenza di Mori), ad esempio, che allestisce persino una sorta di breve cronaca teatrale sugli attori, menziona diversi autori (tra i quali Alberto Nota, Giovanni Fontebasso, N. Niceforo), attribuendo a ciascuno meriti e demeriti: a Giovanni Rosini rimprovera l'«erudizione pedantesca» e a Jacopo Ferretti di

⁵ Il testo del dramma di Goethe reca la data 1790, ma l'elaborazione, come è noto, durò più di un decennio e si svolse parzialmente in Italia, tra Roma e la Sicilia.

⁶ A. Mori, *Le sventure del Tasso nel teatro italiano* cit., pp. 10-11. Le 'Leonore' sono da riferirsi alle protagoniste dell'impianto comico goldoniano del suo *Torquato Tasso*, che vede il poeta autore di un madrigale amoroso di cui è dedicataria la donna amata (Eleonora d'Este). Goldoni, citando come fonte un curioso aneddoto biografico sulla nobile casata ferrarese (reperito nel *Grand Dictionnaire Historique* di Louis Moréri), immagina un quiproquo tragicomico dovuto a tre presenze femminili con «tre nomi uguali nella stessa corte», ovvero: la sorella di Alfonso II d'Este, duca di Ferrara, oggetto della passione del poeta; la «moglie d' un cortigiano di nome don Gherardo, e l'altra una cameriera della marchesa» (Carlo Goldoni, *Memorie - Mémoires de M. Goldoni, pour servir à l'histoire de sa vie, et à celle de son théâtre*. Dédiés au Roi, 1787, prefazione e traduzione di Eugenio Levi, Torino, Einaudi, 1967, pp. 385-386). È noto che la commedia *Torquato Tasso* è stata preceduta da altre due *pièces* ispirate a biografie autoriali: *Il Molière* (1751) e *Terenzio* (1754); ed è altrettanto noto che a queste opere (come alle 'esposizioni' e *Dediche* che precedono i suoi testi) Goldoni ha affidato importanti commenti e riflessioni su questioni meta-poetiche circa la propria idea (e pratica) di teatro.

essere l'«autore del poco felice libretto semiserio», musicato da Gaetano Donizetti (risultato inefficace per «difetto di spontaneità e di fusione»)⁷. La stessa realizzazione goldoniana viene richiamata velocemente quasi come un riferimento storico lontano⁸. Sempre Bettòli considera esplicitamente il lavoro di Goethe come «troppo debole e mancante, per l'esigenze della scena», finendo per concludere che

Quanto ai lavori puramente drammatici, con tutto il rispetto dovuto a Goethe e a Goldoni e malgrado i pregi racchiusi nel citato dramma di [Paolo] Giacometti; è forza confessare che Torquato Tasso, come bizzarra individualità storica, il cui carattere e le cui vicende hanno forse appassionato e interessato quanto le sue opere; aspetta ancora il suo poeta. Una sola pagina degna di lui, che, quantunque non mancante di teatralità, ignoro che sia mai stata tradotta su le scene, è quella delle *Ultime ore di Torquato Tasso* di Giovanni Prati⁹.

Il giudizio complessivo è piuttosto severo (Prati è citato ma per un'opera non teatrale!); tuttavia, si noterà come anche Bettòli faccia suo il pensiero ricorrente che, in Tasso, le vicissitudini esistenziali abbiano «appassionato e interessato quanto le sue opere». Nasce da qui il personaggio da teatro, indubbiamente più tragico che comico; una sorta di 'cavaliere dalla triste figura'. Perciò è da ammirare il prodigioso talento di Goldoni, riuscito a trarre da una biografia drammatica e drammatizzata un soggetto da commedia tutt'altro che serio, senza parodizzarne i tratti.

Tasso alla maniera di De Sanctis

Nel 1895, nessuno dei due conferenzieri aveva letto il dramma desanctisiano e c'è da chiedersi quale sarebbe stata la loro opinione se avessero potuto compulsare il testo restato a lungo inedito e conservato tra le carte di Pasquale Villari (e pubblicato solo nel 1931)¹⁰.

Forse sarebbero stati sorpresi, ad esempio, di trovarsi dinanzi a una dedica indirizzata al proprio personaggio e così intessuta di accenti autobiografici – mar-

⁷ P. Bettòli, *Il Tasso in teatro* cit., p. 5 (tra gli autori di opere liriche ispirate alla *Gerusalemme* sono ricordati Christoph W. Gluck e Giambattista Lulli).

⁸ Si veda ancora il riferimento di Parmenio Bettòli «Tra noi, invece, chi, primissimo vi si provò, sino dal 1755, fu Carlo Goldoni, il quale ne fece una commedia in cinque atti, che, a suo dire «ebbe un incontro sì generale e costante, che per voce pubblica fu messa nella classe delle sue più felici produzioni»», P. Bettòli, *Il Tasso in Teatro* cit., p. 4.

⁹ Ivi, p. 5.

¹⁰ In realtà, alla fine della sua conferenza Angelo Mori nel ringraziare per i suoi suggerimenti Angelo Solerti – che, nello stesso anno, pubblica il volume *Vita di Torquato Tasso* – segnalava l'esistenza del dramma inedito e la sua custodia presso Pasquale Villari. Mori infatti, avutane notizia da Solerti, nella sua nota finale esprimeva l'intenzione di studiare «con maggiore larghezza possibile» il «dramma inedito». Si veda: A. Mori, *Le sventure del Tasso nel teatro italiano* cit., p. non numerata.

catamente sentimentali – come nelle righe che sono servite a De Sanctis per introdurre il proprio testo drammaturgico: *A Torquato Tasso* è infatti il titolo del proemio all'opera teatrale composta da Francesco De Sanctis nei suoi anni di prigionia a Napoli e pubblicata solo tardivamente, come si ricorda nel commento di presentazione al testo:

Il dramma, «scritto o almeno condotto a termine e riveduto e corretto nella prigione di Castel dell'Uovo» [Ovo], quasi certamente nel 1850, è rimasto inedito per molto tempo nelle sue tre redazioni conservate nel Museo di San Martino in Napoli, il Croce poi, nel 1898, [...] ne pubblica alcune scene, ma integralmente viene dato alle stampe soltanto nel 1931 da N. [Nino] Cortese¹¹.

Non è chiaro se vi siano mai stati progetti di allestimento teatrale postumi. Sembrerebbe di no: lo si deduce dal cenno di Dante Maffia all'ipotesi che il lavoro desanctisiano, «in mano ad un regista capace di attuarlo linguisticamente»¹², potrebbe essere ancora accolto con qualche interesse.

In ogni caso, il dramma scritto da De Sanctis, oltre a confermare il mito del poeta-eroe romantico (dall'unico amore infelice, tormentato, genio incompresso e affetto da *umor nero*, allucinazioni, manie persecutorie e autopersecutorie), drammaticamente vicino a quello ridisegnato nei versi del sonetto di Charles Baudelaire, colpisce per il tratto inaspettato che si rileva nella traccia di forte empatia impressa da De Sanctis in quella sua dedica, autobiografica dall'inizio alla fine. E Dante Maffia, nel ritracciare l'ampio irradiarsi, attraverso i secoli (a partire dal Seicento), del «fascino che sia la sua opera [di Tasso] che la sua vita emanano come un fluido a cui legarsi per comprendere parecchie questioni riguardanti l'animo degli artisti combattuti dalle inquietudini»¹³, se ne convince al punto di farne un filtro interpretativo, applicato non solo alla comprensione del poeta e della sua mitografia tragica, presso i contemporanei (e, nel tempo, presso i suoi critici e lettori), ma alla personale vicenda esistenziale di chi scrive:

¹¹ Dante Maffia, *Introduzione a Torquato Tasso* cit., p. 12. Per la frase tra virgolette, in nota si rinvia a Benedetto Croce, *Scritti vari inediti e vari*, Napoli, Morano, 1898, II, p. 173. Il volume, nel capitolo *Saggi di un dramma (Il Torquato Tasso)* contiene: un dettagliato riassunto dei singoli *Atti* e brevi documenti epistolari, destinati ad amici di De Sanctis, intorno alla *pièce*; annotazioni circa l'*iter* della stesura, per mano di Benedetto Croce (persino la menzione della partecipazione ad un concorso, a Torino, nel 1853), e, insieme, la riproduzione della *Dedica*, del *Prologo*, della scena V del primo atto e dell'atto quinto del dramma (ivi, pp. 173-187). Il testo si trova, invece, riprodotto interamente nel volume dodicesimo delle *Opere Complete*, insieme ad alcuni *Versi giovanili* che contengono una poesia intitolata *Per Torquato Tasso*, data 1850-1851 (Si veda: F. De Sanctis, *Memorie e scritti giovanili*, volume secondo, in *Opere Complete*, a cura di Nino Cortese, volume dodicesimo, II, Napoli, Morano 1931, rispettivamente, pp. 121-168; pp. 229-230. Per queste indicazioni si veda anche D. Maffia, *Torquato Tasso* cit., pp. 12-13).

¹² D. Maffia, *Introduzione a Torquato Tasso* cit., p. 23.

¹³ Ivi, p. 8.

Non è casuale ritengo, che l'idea di scrivere un dramma incentrato sulla vita del Tasso a De Sanctis venga durante il suo soggiorno in Calabria nel 1849. Stava vivendo momenti duri e precari, aveva perduto l'insegnamento ed era braccato: i suoi allievi migliori s'erano dispersi o erano morti, come Luigi La Vista, ed egli avvertiva quell'identico vuoto d'affetti e quel profondo senso d'ingiustizia che il Tasso aveva provato nei giardini d'Este¹⁴.

Effettivamente, la pagina desanctisiana invita a muoversi dietro simili intrecci biografici interiori e, in quest'ottica, l'eroe romantico (avanti lettera), che si erge dalla stagione del *Grand siècle* italiano, è diventato il «personaggio d'eccezione»¹⁵ di tante biografie (a partire dalla *Vita*, raccontata nel 1621, da Giambattista Manso e poi, nuovamente, da Pietro Antonio Serassi e da Angelo Solerti, nel corso dell'Ottocento), finirà per trasformarsi in un «paragone sublime» (Maffia), assumendo i connotati di una auto-proiezione psichica identificatrice, quasi un sostituto esistenziale, «un suo momentaneo *alter ego*», dirà Paolo Orvieto¹⁶; e la figura del proprio *alias* è evocata anche da Maffia che scrive:

De Sanctis divenne senza dubbio archetipo di quel fermento degli animi eletti e perseguitati che venivano effigiati nelle aureole romantiche, ma divenne soprattutto lo specchio della sua infelicità, l'*alter ego* che però alla fine, seppur nel delirio, diventa realizzazione di un sogno: «TASSO (*alzando vivamente il capo*): Io la vidi, io la veggo, io vado a ricevere una corona immortale! Tu mi chiami: io sento l'anima mia che si congiunge teco in eterno. (*Ricade. Rialza il capo*. O poesia! O ombre! O sogni! O fantasmi! O care sembianze che fuggitive mi apparivate un giorno! Voi vi arrestate alla fine. La realtà mi è dinanzi. (*Ricade*)»¹⁷.

Inoltre, tra le motivazioni di *einfihlung* di ordine esistenziale e culturale, Maffia insiste nel sottolineare, oltre alla passione personale e alla profonda co-

¹⁴ *Ibidem*. Anche Paolo Orvieto che, nel suo ampio profilo sul critico irpino, ricorda l'esistenza di un altro dramma (dedicato a *Cristoforo Colombo*), ha rilevato l'evidente autobiografismo del *Torquato Tasso* (Si veda: P. Orvieto, *Gli anni 1848-1859. La prigionia e gli esili*, in *De Sanctis*, Roma, Salerno Editrice, 2015, pp. 97-98).

¹⁵ Ivi, p. 9. L'immagine è presa in prestito da Claudio Varese, *Torquato Tasso Epos-Parola-Scena*, Messina-Firenze, D'Anna, 1976, p. 7.

¹⁶ P. Orvieto, *De Sanctis* cit., p. 98. Qui Orvieto stabilisce un nesso profondo con la stessa ancora della fiducia nella 'ragion poetica', annotando: «Tasso, ora anche consanguineo per la centrifuga fuga verso la felice, spensierata e leopardiana infanzia (già nel dramma di Goethe Tasso rappresenta la fuga dalla realtà e Antonio [Montecatino], l'azione; con annessa accorata professione di fede nella poesia (per Vico espressione dell'uomo-fanciullo), che è davvero, nello squallore della prigionia, il *rêve* salvifico (atteggiamento di positiva fuga dalla realtà poi invece fieramente condannato dopo il '60).

¹⁷ Ivi, p. 11. In nota al testo si legge: F. De Sanctis, in *Opere complete, Memorie e scritti giovanili*, vol. II, a cura di N. Cortese, Napoli, Morano, 1931, p. 168. Vengono citati i versi finali del dramma.

noscenza dell'opera del poeta da parte del critico, documentata nella sua *Storia della letteratura* alle pagine dedicate all'opera del Tasso (ma non solo), la circostanza non secondaria «del dato regionale, della identificazione di De Sanctis con un uomo della sua terra», facendone un motivo di rilievo nei confronti dei «critici psicanalitici e dei filosofi esistenzialisti» che non vi avrebbero fatto gran caso¹⁸. Si noti, però, che la rete empatica dell'auto-identificazione dell'autore con il personaggio non è risorsa creativa (e, di conseguenza, critica) rara, ma, se il protagonista dei 'drammi storici' (invece di Molière, Terenzio) è Tasso, la tentazione di leggere il riflettersi di più vite in una – quella dell'eroe e quella del suo autore – diventa più incisiva che mai. In questa prospettiva di mimetismo biografico non stupisce, ad esempio, che anche Barbara Allason vi faccia riferimento nel presentare il *Torquato Tasso* di Goethe quando, nel domandarsi: «A chi si ispirò il Goethe per approfondire la figura del Tasso?», rispondeva:

A se stesso. Anzitutto come Tasso, Goethe era poeta, e come tale ben conosceva quel mondo di sogni [gli stessi evocati dalla fantasia di De Sanctis fanciullo!], verso cui ogni poeta tende con insaziabile brama, pur sapendo che non riuscirà mai a raggiungerlo. Per l'artista questo mondo di sogni è la vera patria e, fuori di lì, è per lui l'amaro esilio. Che cosa fosse quest'esilio Goethe lo apprese quando dovette lasciare l'Italia¹⁹.

Del resto, Goethe stesso ha dato ad intendere che tale soluzione interpretativa non fosse arbitraria, ammettendo di aver sovrapposto, nel suo dramma, la vita di Tasso a quella propria, Weimar a Ferrara e finendo per dire, della propria composizione drammatica: «essa è sangue del mio sangue e carne della mia carne»²⁰. Inoltre, non si procederà forse con identico spirito alla sovrapposizione tra le esperienze di Goldoni, autore vessato da diatribe retorico-linguistiche ed accademiche (i cruscanti parodistici) – e da nemici dichiarati (Chiari, Carlo Gozzi...) della sua riforma della commedia dell'arte – e il suo personaggio teatrale, Torquato?

¹⁸ Ivi, p. 12.

¹⁹ Barbara Allason, Wolfango Goethe, *Torquato Tasso*. Drama, traduzione, prefazione e note di B. Allason, Torino, Paravia, 1924, p. VIII. Poche frasi precedenti Allason cita il seguente pensiero di Goethe tratto dalla sua *Autobiografia*: «Le mie opere [...] non racchiudono una riga che non sia il ricordo della mia propria vita, ma non c'è una riga che ne sia l'esatta riproduzione» (ivi, pp. VII-VIII).

²⁰ Antonio Carafa, *Goethe, Torquato Tasso*, testo, versione, introduzione e note di A. Carafa, Firenze, Sansoni, 1946, p. XI. Nelle pagine seguenti l'autore, crocianamente, tende ad argomentare gli esiti di tale «visione biografica» (per altro derivata, come si è visto, da ammissioni goethiane circa l'esistenza di segrete corrispondenze culturali ed esistenziali), scrivendo: «Molte volte è stato detto con soverchia leggerezza che Antonio Montecatino, il personaggio antagonista di Torquato, segretario di Stato e mediocre poeta] e Tasso rappresentano due lati dell'anima di Goethe. Queste immagini geometriche adattate alle cose dello spirito sono sempre inesatte e pericolose» (ivi, p. XIV).

Allo stesso modo, Elsa De' Giorgi, che ha allestito (se non sbaglio) il più recente adattamento scenico del *Torquato Tasso* goldoniano (1983), nell'elencare la lunga serie degli atti persecutori subiti da Goldoni, ormai celebre (ma divenuto «vittima degli spiriti irritati»²¹, angariato al punto da essere dato per «morto e sepolto» durante il suo soggiorno parmense), giungerà a concludere:

Quale meraviglia dunque se, in questo clima, Goldoni si lascia tentare dalla vicenda del grande Tasso da lui amatissimo, che pure aveva subito dalla Crusca e non, tormenti ed esilio sia pure più complessi e profondi? Anche Goldoni lascerà Venezia o almeno scrivendo il 'Tasso' ci sta pensando, ch  la malinconia del congedo di Torquato da Ferrara   vissuta in una maniera insolita in Goldoni²².

L'esempio di De Sanctis, alla stregua di quello di Goethe e Goldoni, offre quasi il modo di confermare come, talvolta, sia necessario rivedere la posizione di «extralocalit » (distanziamento) di cui ha parlato Bachtin nella sua riflessione circa il rapporto tra l'autore e l'eroe, per riconoscere un ruolo decisamente meno distanziante, specie laddove «l'eroe   autobiografico» (e Bachtin aggiunge: «non in questo caso soltanto: talvolta   difficile assumere una posizione esterna rispetto a un compagno dell'evento della vita e a un nemico»²³).

Qui, ovviamente, l'eroe non   n  (del tutto) autobiografico, n  un nemico, bens  presenta tratti di empatia, di compensazione, di rivalsa (e, perch  no? di sublimazione creativa. Come nel caso del critico De Sanctis, tentato di rivestire i panni scenici del poeta) e tale intendimento di affinit  si rivela nel fatto che, pi  o meno volutamente, siano stati scelti episodi biografici e contesti 'adatti' a situazioni di possibile *einfihrung* autoriale: ad esempio, il disagio esistenziale e l'esilio imposto, temuto e desiderato, che ricorre nei tre componimenti. Ma l'assenza di situazioni monologiche vale in linea generale per l'eroe del *Torquato* desanctisiano (allo stesso modo in quello di Goethe e, in una certa maniera, per il protagonista di Goldoni) e, giustamente, Dante Maffia ne ha messo in rilievo la dimensione problematica, citando il pensiero di Bruno Basile dove si rileva il dramma costante, per l'uomo che ha soggiornato presso l'Ospedale di Sant'Anna, della condanna ad «impersonare solo due forme di esistenza mancata»:

²¹ C. Goldoni, *Memorie* cit., p. 383 (cap. XXXII). In queste pagine, riferite al commento del suo *Torquato Tasso*, Goldoni elenca le vessazioni, «l'invidia e il corrucio dei [suoi] avversari» e, soprattutto, le censure degli accademici fiorentini che lo rendono cos  affine al poeta della *Gerusalemme* (ivi, p. 385).

²² Elsa De' Giorgi, *Carlo Goldoni, Torquato Tasso*, Ferrara, Liberty house, 1989, p. 6. L'adattamento del testo goldoniano   stato preceduto da quello del *Torquato* di Goethe, nel 1981. Il testo, inedito, si trova depositato presso il fondo De' Giorgi a Pavia. Ringrazio, per la loro preziosa 'intermediazione', Franco Contorb  (Universit  di Genova), Franca Lavezzi (Centro Manoscritti dell'Universit  di Pavia) e la Biblioteca Museo dell'Attore di Genova, nella persona di Danila Parodi per l'invio del programma di sala della manifestazione.

²³ M. Bachtin, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane* [1979], a cura di Clara Strada Janovi  cit., pp. 13 e sgg.

Da una parte, la figura drammatica, del *poëta melancholicus* creatore d'arte malgrado la sofferenza fisica e mentale, così coerente da acuire, con le ombre del suo male oscuro, una sensibilità 'grave e pensosa'. Dall'altra l'immagine, patetica, del *poëta desipiens*, i cui progetti di ambiziosa creazione letteraria erano travolti da vere crisi 'farnetiche', capaci di portare l'antico lirico estense a perlustrare gli orli del nulla, o di una scrittura divenuta solo erudizione ossessiva, rifacimento di opere appartenenti, ormai, alla storia²⁴.

E il Torquato di De Sanctis, durante tutto lo svolgimento della pièce (sei atti, anticipati da un *Prologo* di un'unica battuta, recitata dal poeta) si muoverà nell'altalenare di queste situazioni, entrambe laceranti, ed è tale condizione che permette di configurare la tradizionale interpretazione dell'artista in chiave di romantica e solitaria grandezza, affetto da 'insania', in fuga dalla realtà, seguace dell'amore e 'dannato' dalla poesia.

O mia Gerusalemme tu existi!

Con queste premesse, ricordare che l'ispirazione drammatica intorno a Tasso insegue la suggestione della sua biografia è davvero ovvio; il nesso vale in Goldoni e Goethe come per De Sanctis. In questo caso, l'aneddoto biografico, diventato materia di espediente scenico, consiste nella scomparsa delle carte del poeta (un furto, di cui è sospettato il 'creduto amico' Antonio [Montecatino?]) – De Sanctis non precisa il cognome, presente invece in Goethe). Da qui si paleserà pubblicamente la sua passione amorosa per la Principessa Eleonora, sorella del duca d'Este e un duello, insieme al sospetto di manie persecutorie e di follia – con corredo di presenze inquietanti, alla stregua dello spirito dispettoso, non altrettanto amico e conversevole come quel «genio familiare» immaginato da Giacomo Leopardi! – che ne provocheranno l'internamento, seguito dall'esilio; in realtà, dopo quella di Eleonora, si tratta dell'approdo alla propria morte in luogo del promesso alloro capitolino, preannunciato inizialmente (che al poeta sarà conferito postumo).

Queste, in pratica, la storia e le sequenze sceniche del dramma. Entro simile intreccio di un vissuto storico-immaginario di follia, poesia, passione amorosa, sofferenza esistenziale, del cortigiano incarnato in Torquato, De Sanctis immagina un'azione fitta di personaggi (ben venticinque)²⁵, articolata in sei Atti

²⁴ Bruno Basile, *Poëta melancholicus-Tradizione classica e follia nell'ultimo Tasso*, Pisa, Pacini editore, 1984. Si veda, D. Maffia, *Francesco De Sanctis, Torquato Tasso* cit., p. 21 (Maffia cita dal risvolto di copertina).

²⁵ Il dramma di Goethe è giocato tra cinque personaggi – Alfonso II d'Este, Eleonora d'Este, Eleonora Sanvitale, Torquato Tasso e, l'antagonista, Antonio (mentre la commedia di Goldoni ne conta il doppio).

preceduti da un *Prologo*. Un'azione che, diversamente dal *Tasso* goethiano²⁶, si svolge poco 'en plein air' (solo in due occasioni: nei giardini d'Este e a Posillipo, da Giambattista Manso) e in luoghi diversi: la camera del poeta nel Palazzo ducale (primo e secondo *Atto*), luogo della rivelazione dei dileggi della servitù dei cortigiani verso chi «è solo un poeta», della dichiarazione amorosa nei confronti di Eleonora e della falsa amicizia di Antonio; lo Spedale di Sant'Anna (terzo *Atto*) in cui Tasso incontra un giovane pazzo che evoca l'ombra della morte (di Eleonora); a Salerno presso sua sorella Cornelia Tasso (quarto *Atto*) – a cui si presenta travestito da pastore, annunciando la morte del fratello-se stesso (e la smentita) – e presso la dimora di Giambattista Manso (quinto *Atto*); infine, nel monastero di S. Onofrio a Roma. Il dramma si chiude qui, su una scena di autentica apoteosi barocca, una sorta di visione dantesca in cui il poeta, ormai delirante, riceve un immaginario serto poetico per mano dell'ombra di Eleonora (in veste di Beatrice), che gli parla, e lui le si rivolge con questa estrema battuta:

TASSO (*alzando vivamente il capo*): Io la vidi, io la veggo, io vado a ricevere una corona immortale! Tu mi chiami: io sento l'anima mia che si congiunge teco in eterno. (*Ricade. Rialza il capo*). O poesia! O ombre! O sogni! O fantasmi! O care sembianze che fuggitive mi apparivate un giorno! Voi vi arrestaste al fine. La realtà mi è dinnanzi (*Ricade*)²⁷.

A quest'approdo di consapevolezza, il personaggio giunge dopo aver rivissuto, su scena, le fasi capitali della propria esistenza: ma ora non valgono più le visioni, passioni, contese, autodifese, i duelli, la poesia intesa come vita, bensì solo l'io riflesso nello specchio della realtà. Il teatro come vissuto: l'intendimento di De Sanctis, rispetto a Goethe, sembra davvero essere quello di correggere l'astrattezza del suo personaggio²⁸. Si può pensare che l'affollamento biografico ne sia intenzionalmente un rimedio: ad esempio, alla scena finale è pre-

²⁶ «Goethe finge l'azione in un giardino, che contiene le Erme dei grandi poeti: l'anima del Rinascimento si sente aleggiare sul palcoscenico. I personaggi parlano tra Virgilio ed Ariosto», precisa Ettore Allodoli, mentre traccia le differenze di ambientazione tra Goldoni e il poeta tedesco (*Torquato Tasso*. Commedia in Cinque atti, con introduzione e commento di Ettore Allodoli, Palermo-Roma, Remo Sandron, 1927, p. XXVII).

²⁷ F. De Sanctis, *Torquato Tasso* cit., p. 69 (i versi finali erano già stati citati sopra dal testo di Maffia). Per altro la visione era già stata anticipata (*Atto* III, 1), non a caso: visto che la scena si svolge dopo l'internamento.

²⁸ Secondo De Sanctis, Goethe avrebbe immaginato il suo personaggio come «un individuo modello, un individuo astratto, nel quale il differente scompare, e rimane solo il comune. Qui è l'imperferito, il manchevole di questa forma, non ci è vera unità. L'individuo ci sta come un semplice mezzo di rappresentazione; l'idea rimane un generale, un non individuo: la forma la prende in prestito, non è la sua forma [...]. Così il Tasso di Goethe è un prestanome, la copia di un'idea, che se ne stacca visibilmente, e sponde per entro il componimento la freddezza dell'astrazione». F. De Sanctis, *Verso il realismo. Prolusioni e lezioni zurighesi sulla poesia cavalleresca, frammenti di estetica, saggi di metodo critico*, a cura di Nino Borsellino, in *Opere di Francesco De Sanctis*, a cura di Carlo Muscetta, Torino, Einaudi, 1965, VII, p. 216.

sente il medico Rinaldini, «l'ultimo medico di Tasso»²⁹, un personaggio «biografico», accanto ad altri partecipanti dalla biografia certa (Manso, Orazio Ariosto il nipote del grande e ammirato Ludovico, Cornelia Tasso, Bernardino Telesio, Salvatore Pasqualoni – «un gentiluomo dell'entourage di Manso»³⁰ –, oltre, ovviamente, al Duca Alfonso d'Este, la Principessa Eleonora...); la presenza del medico indica un intendimento fortemente 'realistico' che contrasta con il sotteso magismo³¹ visionario di alcune scene che si distaccano singolarmente dai precedenti di Goldoni e Goethe (ben noti a De Sanctis). I due piani (diciamo banalmente: reale e irreale) coesistono, fanno parte di quell'impossibilità di monologismo evocata sopra e per altro implicata nella natura 'senza luogo' della poesia.

In tal senso si può rileggere il grido di fine gestazione (*O mia Gerusalemme tu esisti!*), che risuona nella scena iniziale del *Prologo*. È il grido del poeta che si congeda dalla propria opera. O meglio: che tenta di congedarsi da una creatura che ormai sente sua e, al contempo, non più sua:

Finito (*Si leva con impeto*): Dio! Tu mi hai concesso di veder questo giorno! O mia *Gerusalemme*, tu esisti! Come io tremo nell'appressarmi a te! Non sono questi muti caratteri: io adoro in te quella eterea bellezza, ch'è compagna e conforto de' miei giovani anni. Eppure tu sei me: i miei pensieri, i miei sogni, i miei dolori, le mie gioie, dieci anni di vita; tutto questo sarà chiamato da' posteri *Gerusalemme Liberata*... No, no: vi è qualche cosa, che non sono io, e che ti ha creata: ben lo sento. Chi sei tu arcana immagine, parola dell'Universo, che ora irradi di te il mio pensiero, ora mi lasci solo in tenebre e in silenzio? Io ti sento e non ti comprendo³².

Insieme a Bachtin si potrebbe tornare ad evocare quel presupposto di «extralocalità» appena messo in crisi dal filo autobiografico, se non fosse per quella allusiva atmosfera, fin troppo romantica, della poesia come magia, *état second* (quasi alla Nerval) eppure visibile, concreta, incorruttibile al tempo («più perenne del bronzo»), suscitata dall'evocazione della *Gerusalemme*.

²⁹ B. Basile, in G. B. Manso, *Vita di Torquato Tasso*, a cura di B. Basile, Roma, Salerno editrice, 1995, p. 275. Il medico Rinaldini, menzionato da Manso, è presente nel racconto delle ultime ore del poeta. Bruno Basile, in una nota avverte che si tratta di un «lapsus del Manso per Andrea Cesalpino – o Cesalpini – allora archiatra pontificio» (ivi, p. 185).

³⁰ Ivi, p. 263.

³¹ Esaminando le speculazioni medico-filosofiche del Tasso, che, per altro, costellano la sua riflessione consapevole, alla stregua di un'autoanalisi – in realtà, un'autodifesa rispetto all'acclaramento della propria patologia e dei suoi «molti vapori alla testa» – circa la radice della propria follia (reale e creatrice), Bruno Basile ha condotto un'appassionante (quanto dolorosa) ricostruzione delle visioni deliranti del poeta e del suo gusto per i testi occultistici, esoterici e demonologici (B. Basile, *Poëta melancholicus-Tradizione classica e follia nell'ultimo Tasso* cit., pp. 22-23 e sgg.).

³² F. De Sanctis, *Torquato Tasso* cit., p. 31.

Quando tu mi apparisci, questa camera e queste pareti, quasi la materia senta la tua presenza, ondeggiano e si trasformano. Qui ho veduto e amenità di giardini, e riso di prati, e l'orror delle selve, e la polvere sanguigna de' campi: qui, in questa povera camera, io ho veduto Gerusalemme ed il Tempio! Tancredi, Clorinda, Erminia, Rinaldo, Armida, chi siete voi? Voi non siete creature della mia fantasia: io vi veggo, io vi parlo. Quando io sarò morto, voi splenderete ancora di giovinezza eterna, e palpar farate a' vostri casi i cori amorosi e gentili [...]»³³.

Si tratta di una classica *tirade* d'attore (e d'autore), non so quanto efficace dal punto di vista scenico (tuttavia, questo è un dubbio che si ripropone per l'intero dramma e ne ha, forse, determinato il silenzio) ma, indubbiamente decisiva sotto il profilo delle questioni teoriche. De Sanctis, infatti, sembra ridimensionare in modo drastico gli interessi riflessivi (costanti in Goldoni)³⁴. Questi, però, non sono assenti (emergeranno in modo più evidente proprio in diverse scene del primo e del secondo atto), confermando la visione della natura della poesia in quanto «eterea bellezza», «arcana immagine», «parola dell'universo», «giovinezza eterna», bisogno vitale e assoluta aspirazione d'idealità; oppure, come nel Tasso di Goethe, dietro le frasi di sconforto del poeta-cortigiano, assoggettato alla vita illiberale di corte (svillaneggiato dal servo Pietro e dai suoi amici)³⁵, un

³³ *Ibidem*.

³⁴ E spesso compatibili con riferimenti metaletterari – parodici – di grande efficacia. Si rilegano i versi dell'*incipit* del *Torquato* goldoniano: «Muse, canore Muse, Amor soave foco, (*alzandosi*) / Umile a voi mi volgo, voi nel grand'uopo invoco. / Ho gl'inimici a destra che all'onor mio fan guerra; / A sinistra ho colei che co' begli occhi atterra. / M'insidiano la pace, m'insidiano la vita: / Soccorrete mi, o Muse, dammi, Cupido, aita. / Scrivasi. E che? Si scriva contro un nemico audace. / No. Di colei si scriva, che mi tormenta e piace. / Che se torbida invidia m'affanna e m'addolora, / Conforto tu mi rechi, bellissima Eleonora. / A te finor non dissi ch'io t'amo, e ch'io sospiro, / Tacito nutro il fuoco, smanio, peno, deliro; / De' miei deliri, il mondo s'accorge, e mi deride, / Ma ignota è la cagione, che me da me divide. / Se a coglier giugnessi delle mie pene il frutto, / Riacquisterei la mente, o impazzirei del tutto: / Che ambe cagion possenti, onde ragion si scema, / Son l'estremo cordoglio, e l'allegrezza estrema. / Sfogati, cuor ritroso. Di lei, che non ha eguale, / Canta, ragiona, scrivi, falle Onor [...] / ». C. Goldoni, *Torquato Tasso*, a cura di E. De' Giorgi cit., pp. 33-34. Ma, a proposito del carattere francamente metateorico delle riflessioni tassiane, tra i molti studi reperibili, segnalerei il saggio *Carlo Goldoni, Leggere il teatro*, introduzione a *Carlo Goldoni, Il teatro comico e altri scritti teatrali*, a cura di Epifanio Ajello, Roma, Archivio Guido Izzi, 1992, pp. V-XLIV e sempre a cura dello stesso autore, *Carlo Goldoni, Storia del mio teatro*, Milano, Rizzoli, 1993.

³⁵ Ecco alcune battute del 'lamento del poeta-cortigiano': «Sotto la voce melata de' cortigiani si nasconde l'insidia e la beffa, e sotto il sorriso protettore del duca la vanità e l'orgoglio... Oh Dante! Io comprendo i tuoi dolori, Ahi quanto sa di sale lo pane altrui! Essi mi odiano; né si farebbero coscienza di adoperare ogni più iniqua via anche a tormi di vita. Quel falso riso... quello sguardo sinistro... e questo Pietro. Non uno di cui mi fidi. Oh io non posso più di questa vita. Fuggire, stracciarmi di dosso queste insegne di servitù, calcare queste misere pompe!» (F. De Sanctis, *Torquato Tasso* cit., Atto I, 3). Si ricordi anche la drastica battuta del personaggio di Goethe che dichiara ad Alfonso (A. II, 4): «La mia sorte è obbedire non pensare» (*Torquato Tasso. Dramma*, traduzione, prefazione e note di B. Allason cit. p. 25. Oppure, «La corona non si addice a un prigioniero» (A. II, 5?); «Ho imparato a fingere» (A. V, 5).

«fanciullo» (come per l'Antonio di Goethe – A. II, 5), ignaro dell'«arte del saper vivere», come gli dirà brutalmente Antonio (A. I, 4).

È indubbio però, che questo intreccio tra visionarietà, allucinazioni dovute alla «frenesia», finzione creatrice e immaginazione, apre ad un altro ipotetico percorso di lettura: uno studioso come Basile, ad esempio, avrebbe potuto trovarvi un incastro pertinente da aggiungere alla sua capillare ricognizione medico-filosofica delle patologie del Tasso ripercorse attraverso indagini su trattati di medicina e di demonologia, producendo, tra le altre, una lettera, ben altrimenti drammatica, indirizzata al medico Girolamo Mercuriale, dove il poeta, che si dichiara affetto da «malattia malinconica» (ma anche da deliri – «falsa immaginazione» – e «frenesia»), elenca la sintomatologia circa gli «effetti del [suo] male»³⁶, con una esattezza terminologica e una autocoscienza già rilevata dal suo primo biografo, Manso. Per la scena dell'evocazione del «Folletto» («Un buon diavolo, grazioso ed allegro, che gli fa i più piacevoli scherzi del mondo. Apre le casse; ruba le chiavi; mette i libri sottosopra; gli toglie le vivande dinnanzi [...]»³⁷) e la presenza dello «spirito», De Sanctis ha, infatti, sicuramente avuto in mente le pagine in cui Manso, a partire da «quel che dagli scritti di lui medesimo e dalle relazioni de' più fidati amici [ha] raccolto» (ovvero gli stessi documenti di Basile), descriverà la presenza del folletto, il «ladroncello» che «mette tutti i libri sottosopra, apre le casse, ruba le chiavi»³⁸.

Ma questo «conversar con gli spiriti» (è Eleonora che commenta il furto delle «carte»; A. II, 2), – attribuito al poeta e al suo bisogno vitale di poesia³⁹, al punto di «sragionare» tanto quanto per l'amore per la Principessa – non è in dissidio con la preoccupazione desanctisiana di calare l'ideale nel reale, bensì è conseguente all'intento di non tradire la fedeltà alla funzione, veritativa in sé, del personaggio 'reale'. E, questo, anche nei diversi momenti finzionali – come l'incontro tra Tasso e il giovane pazzo (che ripete: «Ella è morta», mentre Tasso ripete a se stesso: «Ella mi ama»; A. III); la recita delle battute del *Torrismondo* (A.

³⁶ Ecco qualche riga della lettera citata da Basile: «[...] qualunque sia stata la cagione del mio male, gli effetti sono questi: rodimento d'intestino, con un poco di flusso di sangue: tintinni ne gli orecchi e ne la testa, alcune volte si forti che mi pare di averci un di questi orioi da corda: immaginazione continua di varie cose, e tutte spiacevoli; la quale mi perturba in modo ch'io non posso applicar la mente a gli studi pur un sestodecimo d'ora; e quanto più mi sforzo di tenervela intenta, tanto più sono distratto da sdegni grandissimi [...]», B. Basile, *Poëta melancholicus-Tradizione classica e follia nell'ultimo Tasso* cit., pp. 28-29. E, G. B. Manso, *Vita di Torquato Tasso*, a cura di B. Basile cit., pp. 107 e sgg.

³⁷ F. De Sanctis, *Torquato Tasso* cit., p. 34.

³⁸ G. B. Manso, *Vita di Torquato Tasso*, a cura di B. Basile cit., pp. 114. Nella pagina successiva, Manso cita la lettera a Maurizio Cataneo dove ad essere in causa è la «finzione» realizzata nel Dialogo *Il Messaggiere* (1580) in cui mostra «di favellare con uno spirito» (ivi, p. 115).

³⁹ Dice il poeta, sconvolto dalla perdita delle sue carte e delle «correzioni al [suo] poema»: «Per me la poesia non è solo un bisogno della mia fantasia; la poesia per me è tutta la vita» (A. II, 5).

IV,1) che preludono all'incontro tra Tasso e Cornelia⁴⁰, la visione dell'incoronamento... – (ma verifiche più precise potrebbero far emergere ulteriori incontri e smentite circa la contaminazione tra realtà e finzione, qui appena abbozzata).

Comunque sia, l'unica verifica valida per il teatro, quella performativa dell'allestimento scenico non è mai stata realizzata e forse manca. Dante Maffia, che riconosce al testo una sua «una struttura compatta e ben armonizzata negli sviluppi scenici e in quelli psicologici»⁴¹, non manca di interrogarsi sui motivi del grande silenzio, della critica e della storia teatrale, su questo *Torquato Tasso* 'alla maniera di De Sanctis' e parla di una «singolare dimenticanza» intorno allo «scritto di un personaggio eccezionale che nell'opera per altro aveva creduto», e rivolgendosi ai nomi tutelari, li interroga a loro volta:

Perché Pasquale Villari non offerse mai a una compagnia teatrale il dramma scritto dal suo maestro? Lo considerava mediocre? E quando Croce ne fece cenno, riassumendo anche lo svolgimento del Tasso, perché non ebbe nessuna risonanza? Perché anche Croce fu cauto, guardingo e non si esprime se non per ribadire in qualche modo l'incertezza e la paura che lo stesso De Sanctis aveva paventato quando, scrivendo e riscrivendo le vicende tassiane, aveva poi provato smarrimento e perplessità?⁴²

«C'est la faute à Goethe» (così pure nel caso del precedente oscuramento della commedia di Goldoni) e all'inarrivabile alone poetico del suo Tasso sbattuto come un «battello ebbro»⁴³: questa è un po' la risposta che Maffia si dà, ed è convincente come la sua riflessione sui limiti del testo desanctisiano, come si può vedere:

De Sanctis conosceva la letteratura tassiana che veleggiava sui detriti degli epigoni romantici e per questo evitò il rischio di infossarsi in dialoghi che incornicavano sequenze troppo cariche di sentimento. Semmai è nel linguaggio che egli pecca, perché, proprio per evitare cadute di sentimento, alza il tono e lo porta, sincopato e spesso lirico, ad espressione troppo manzoniana, senza na-

⁴⁰ L'episodio della visita a sorpresa, vestito da pastore è biografico (G. B. Manso, *Vita di Torquato Tasso*, a cura di B. Basile cit., pp. 71-73).

⁴¹ D. Maffia, *Torquato Tasso* cit., p. 13. Il sospetto circa il paragone sfavorevole, questa volta tra Goethe e Goldoni, Maffia lo esprime anche a proposito del *Torquato Tasso* di Goldoni, quando scrive: «Tornando al *Torquato Tasso* viene spontaneo chiedersi se spesso i denigratori non si siano fatti influenzare da quello che è ormai un obbligatorio paragone con l'omonima opera di Goethe» (C. Goldoni, *Torquato Tasso*, a cura di D. Maffia, Catanzaro, Abramo, 1993, p. 12).

⁴² Ivi, p. 18.

⁴³ «Lo somiglio all'onda sbattuta dalla tempesta» (Wolfango Goethe, *Torquato Tasso*. Drama, traduzione, prefazione e note di B. Allason cit., A. V, 5); dice Tasso ad Antonio. Ma tutti ricorderanno, l'immagine finale vagamente rimbaudiana della *pièce*: «[...] spezzato è il timone, e la nave scricchiola da tutte le parti, il suolo schiantandosi, si apre sotto i miei piedi, io ti afferro con ambe le braccia. Così al fine il barcaio ancor si afferra saldamente allo scoglio su cui doveva naufragare» (*ibidem*).

sconderlo, questo sì (... Addio, o Natura e armonia delle mille voci! Che mormorii, ameni sussurri, inquieti sospiri, e trepidi fremiti e canti soavi, ineffabili suoni di un solo arcano concerto! Voi mi giungete all'orecchio e non valete più a destare il mio cuore... Addio, sacra poesia, rivelatrice d'incogniti cieli! [...]) In alcuni momenti De Sanctis, lo scrittore della chiarezza e della essenzialità, si effonde in tiriterie che potevano essere evitate o rese con una sola battuta [...]. Egli scrive, insomma, con la stessa artificiosità con cui Carlo Goldoni fa parlare il cruscante del suo Tasso. E ciò toglie freschezza all'intrecciarsi dei dialoghi, rende le battute non facili. Però l'impianto scenico ha una sua tenuta e quel che sembra o è sembrato uno dei tantissimi scritti sul poeta di Sorrento durante il Romanticismo è invece un'opera che, in mano a un regista capace di attualizzarla linguisticamente, potrebbe avere successo [...]⁴⁴.

Indubbiamente, è risultata fatale la vicinanza di un testo come quello goethiano, autentica poesia in atto e non pensiero lirico, magari sulla poesia: tutto questo, a un critico sensibile, attrezzato a cogliere «il vero condito in molli versi»⁴⁵, non poteva che suonare falso (dello stesso suono percepito in certe *pièces* di Goldoni dal suo acume di storico della letteratura) e forse, per questo, il critico ha scelto di censurare se stesso. Forse ha percepito un eccesso di colore romanzesco o ha valutato come insufficiente la tenuta del proprio linguaggio. È come se il critico si fosse reso conto che insegnare a 'sentire' la poesia o a riconoscere la «vera ispirazione» del lirismo (De Sanctis, è innegabile, è stato maestro nel valutare «ogni artista nato»)⁴⁶, non garantisce il risultato del 'fare' parola poetica.

Tuttavia, questo Torquato alla 'maniera di De Sanctis' ci insegna che tanto rigore andrebbe rivisto per un'opera che ha valore di documento e, in ultima ipotesi, rappresenta la strenua prova di fedeltà al nome del poeta che, a un critico (maestro da par suo) ha costantemente insegnato a riconoscere la poesia e a cui ha voluto, quasi in risarcimento, dedicare una ultima «testimonianza di affetto e di dolore».

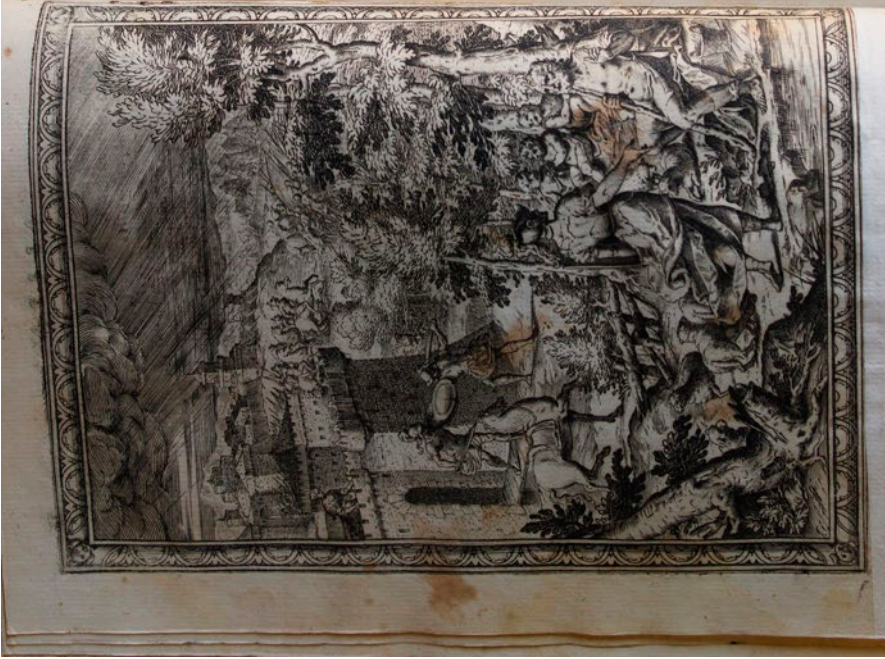
⁴⁴ D. Maffia, *Torquato Tasso* cit., p. 22.

⁴⁵ F. De Sanctis, *Torquato Tasso*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di B. Croce, Bari Laterza, II, p. 152.

⁴⁶ Ivi, rispettivamente, p. 353 e p. 153 (a proposito di Goldoni e di Tasso).



Torquato Tasso, *La Gierusalemme liberata*, con le figure di Bernardo Castello e le annotazioni di Scipio Gentili e di Giulio Guastavini, in Genova, appresso Girolamo Bartoli, 1590 (BCFP, S.c.l.q. 72).



CANTO
SETTIMO.

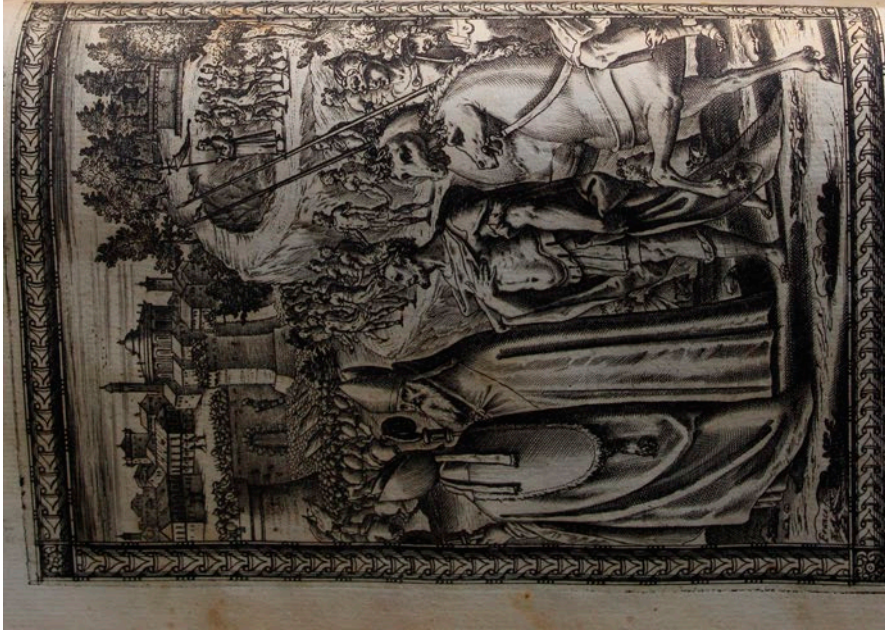
ARGOMENTO
Fugge Erminia e un pastor l'accolge. intanto
A unredi in van d'ici cercando, il piede
D'Argente ripousar Reimondo ha fede;
Però disse, da esode tanto
Seo entra in campo: Belzebù, che vede
Ch' al pagan male il folle ardir risce,
Per lui saluar guerra, e piovell misce.



I N TANTO ERMI. Qual dopo lunga, e ²airosa caccia
Torna i mesti, e anhelanti cant,
Che la fex perduta babbian di traccia,
Nalzo la infelua da gli aperti pian;
Tal pien d'ira, e di vergogna in faccia
Ridono flanchii cavalier ch'offian.
Ella pur fuge e timida s'innarita
Nol si voqe a mirar s'anco ³è seguita
Fugge inta la notte, e tutto il giorno
Erra senz'accolto, e senza guida,
Non vidento volendo altro d'intorno,
Che le lagrime sue che le fin fida.
Ma ne l'ora che l' sol dal carro adorno
Sciolse i consorte i grebo al mar s'annida,
Giuse del bel co' dano a le chiare acque,
E se ce in tua al fiume qui si guacque.

I N TANTO ERMI. Qual dopo lunga, e ²airosa caccia
Torna i mesti, e anhelanti cant,
Che la fex perduta babbian di traccia,
Nalzo la infelua da gli aperti pian;
Tal pien d'ira, e di vergogna in faccia
Ridono flanchii cavalier ch'offian.
Ella pur fuge e timida s'innarita
Nol si voqe a mirar s'anco ³è seguita
Fugge inta la notte, e tutto il giorno
Erra senz'accolto, e senza guida,
Non vidento volendo altro d'intorno,
Che le lagrime sue che le fin fida.
Ma ne l'ora che l' sol dal carro adorno
Sciolse i consorte i grebo al mar s'annida,
Giuse del bel co' dano a le chiare acque,
E se ce in tua al fiume qui si guacque.

E meza quasi par tra riva, e morta.
Per tante strade si reggeva, e tante
Il corrido, che in sua bolla la porta;
Ch' al fin da gli occhi altrui pur si all'egna:
Et è guerchio bonai, ch' altri la s'egna.



CAN T O

V NDECIMO.

ARGUMENTO

Con puro sacrificio, e sacre note
Il fuoco del cielo innoca il Campo.
Poi de l'altra città le mura scote:
Ch' al suo furore homai non brucan scampo.
Quando Clorinda il capitan percosse,
E l' colpo à lui d'altra vittoria in scampo.
Benda l' anco, e sanato ei torna in guerra:
Ma già l' diurno reggio ito è sotterra.

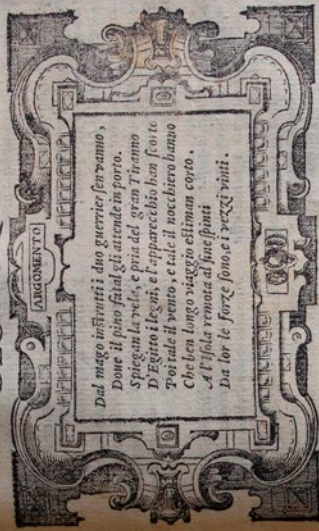
Al Capitano de Sia dal cielo il principio innoca attenti
*le Chrestiane genti,
 Ne le preghiere publiche e deuote
 La militia de gli angeli, e de' santi,
 Che ne imparti vittoria ella che puote,
 Preceda il loro in sacre vesti e canti.
 Con pietosa harmonia supplica i not:
 E da voi due gloriosi, e magni
 Tirate il vulgo apprenda, e v'accompagni.*

Quando à lui venne il solitario Piero:
*E tratto in disparte, in tute accenti
 Gli parlo venerabile e feroce.
 Tu monio, Capitano, l'armi terrene,
 Ma alla non cominci, onte conuolante.*

Cod' eli parla il vigilo Remito:
*Ed bon Goffredo il iero in onfo approna.
 Sernosi il ponte vi - ita a gradito,
 Il tuo consiglio di seguir mi gioua.
 Hor mentre i due i vniur meco in ito,
 Tu i pastori del popoli ritroua.
 Coglietmo & a l' emmore vostra sia
 La cura de la pompa sacra, e pia.*



CANTO DECIMOQVINTO.



Dal mago intratti i duo guerrier sen vamo,
Doue il pivo fatal gli attende in porto.
Spiega la vela, e pria del gran Tiranno
D'Egitto i legni, e l'apparecchio han sotto
Posiede il vento, e tale il nocchiero hanno
Che ben lungo viaggio essinan corso.
A l'isola remota al fine spuntò
Da lor le forze sono, e i vezzi vinti.



1 LA RICHIAMAVA IL ERANO ell'igia, forte l'orme intorno
2 A le robote membra hauean già messe:
Onde per vie, che non rischiar il giorno,
Tosto seggono il vecchio sol l'istesse
3 V'offea ricadete hor nel ritorno
Che furon prima nel venire impresse.
Ma giunti al letto del suo fiume, amici,
Io v'accommiato, ei dissente felici.

Gli accoglie il rio ne l'alto suo, e l'onda
3 Sonamente in su gli spinge, e porta;
Come siode indar leggera sponda,
La qual da violence in giù fu torta:
E poi gli eson sovra la molle sponda.
Quinci miror la già promessa, scorta.
V'iter picciola nave, e in poppa quella,
Che guidar gli donca, fatal Donzella.

L 4 Ciniia

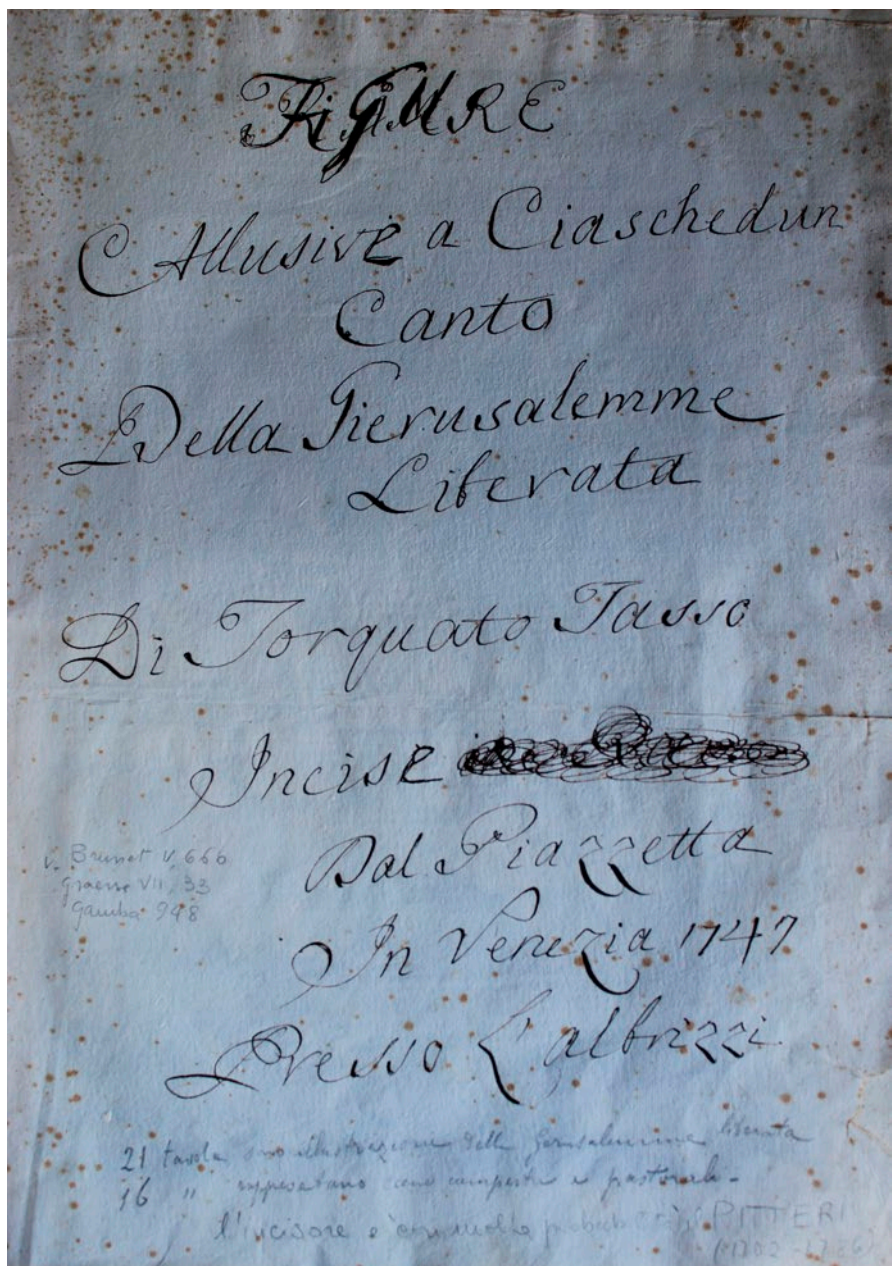


Figure allusive a ciascun canto della Gerusalemme liberata di Torquato Tasso, incise in Venezia nel 1747 presso l'Albizzi (BCFP, Sala II.1.962).



*A Sua Eccellenza il Sig.
Duca di Santa Elisabetta de' Principi
Gentiluomini di Camera con esercizio*



*De Antonino Montaperte
di Raffadale Marchese di Montaperte
di S. M. Siciliana &c.*

GRANDI. 21



A Sua Eccellenza Il  *Sig Conte Khevenuller,*
Cavaliere dell'Ordine del Toson d'Oro, *Consigliere attuale di Stato di S. M.*
la Regina d'Ungheria, e di Boemia, *et suo Gran Marsciallo di Corte ec.*



MODERNITÀ DI MOLIÈRE

Michela Landi

Adottando la nostra più quotidiana veste, quella del positivismo storico, saremmo inclini a riconoscere a Molière, come ad ogni classico, un *modus hodiernus*; eppure talvolta anche pronti a ritenere, «cherchant l'antithèse dans la thèse»¹, la questione un poco oziosa; il sospetto d'ideologia cui è esposto l'aggettivo in questione c'induce infatti a supporre, con Bruno Latour, che «nous n'avons jamais été modernes»².

Se in letteratura come in psicanalisi vale tanto il come quanto il cosa (ovvero – per richiamarci ai versi del *Misanthrope* citati da Francesco Orlando – tanto la *matière* quanto la *manière*³) nel *modus hodiernus* sembra profilarsi la possibilità sempre istante del superamento congiuntamente a quella, sempre aperta, del ritorno. Accanto a una classicità paradigmatica e normativa esiste infatti una classicità storica che ci chiama ad un continuo riassetamento della nostra posizione retrospettiva: la modernità ci apparirà allora come un gusto ricorsivo per la complessità che si applica al classico per retroazione, e il classico un modello sempre ritornante di stilizzazione – *reductio ad unum* – della complessità. Talvolta la classicità può costituire il pretesto per la rimozione del modello a vantaggio del ritornante, ovvero dell'aneddotica⁴; per questo la storia del-

¹ Antoine Compagnon, *Les antimodernes de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005, p. 57.

² Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 1991.

³ Si tratta dei vv. 427-428 (acte I, scène 2), del *Misanthrope*: «Je voudrais bien, pour voir, que, de votre manière/Vous en composassiez sur la même matière». Molière, *Le Misanthrope*, éd. J. Chupeau, Paris, Gallimard, 2000, p. 75. Cfr. Francesco Orlando, *Lettura freudiana del «Misanthrope»*, Torino, Einaudi, 1979, p. 108. Si ricorderà in proposito il celebre passo proustiano: «en philosophie et en art deux idées analogues ne valent que par la manière dont elles sont développées». Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, 1990, p. 53.

⁴ Citeremo, tra le diverse raccolte di aneddoti molieriani, quello di Cousin d'Avallon (Charles-Yves Cousin, dit), *Moliérana, ou Recueil d'aventures, anecdotes et traits plaisants de Pocquelin de Molière*, Paris, Marchand, 1801. Grazie al Laboratoire OBVIL dell'Université Paris-Sorbonne molta di questa documentazione è oggi liberamente consultabile in rete. Dell'attualità del tema attesta l'importante convegno dal titolo: *Si Molière m'était conté* a cura di G. Forestier (Université Paris-Sorbonne, 8-10 novembre 2017).

la ricezione ci appare oggi come uno dei campi più fecondi di esplorazione della storia delle idee.

Il teatro può farsi, col suo eminente «point d'optique»⁵, metafora formale di tale esplorazione; con il suo doppio fondo, il momento scenico ritaglia ed emblemizza il punto di snodo di una dialettica tra individuo e società nella fattispecie della relazione tra modello oggettivo stabile, identificato con la Legge sovrastorica, e la sua riconsiderazione soggettiva, colta (e giustificata) attraverso le diverse rifrazioni che la storia stessa offre. Infatti, come nota opportunamente Derrida, non appena certe posizioni ci appaiono rovesciate, «quelque effort s'abrite silencieusement derrière le spectaculaire pour consolider un dedans et en retirer quelque bénéfique domestique»⁶.

Il fenomeno della ricezione di Molière sembra potersi strutturare su tre livelli di metaforizzazione: il primo, più fedele alla lettera, in cui il drammaturgo che recita nei panni di Alceste si identifica con il suo personaggio; il secondo in cui la rappresentazione aneddotica interessa il drammaturgo medesimo; il terzo, infine, che definiremmo, senza alcuna connotazione peggiorativa, il teatro della critica intorno a Molière. Nel disapprovare, ad esempio, l'approccio monista di un Sainte-Beuve⁷ Thibaudet osserva, nella *Physiologie de la critique*, che Molière «ne construit jamais un personnage important avec une faculté maîtresse, mais avec deux facultés, mises sur le même pied»⁸; e se questa teoria anti-positivistica è destinata a riscuotere presso la critica successiva un certo riconoscimento, nondimeno può venir tacciato di antimodernismo il semplice rifiuto di un critico di «décider». Di qui la «kyrielle de couples»⁹ che ci propinerebbe, secondo il Compagnon, l'allievo di Bergson con le sue antitesi irrisolte.

Ad ogni stadio della storia delle idee ciascuno potrà apparire, insomma, «maniacco e comico con accenti conservatori», mentre potranno lasciarsi intravedere «sviluppi di razionalità critici e seri»¹⁰.

L'attenzione privilegiata da noi posta sulla scena del *Misanthropo* come metafora della scena del mondo si deve al convincimento, condiviso con l'autore della *Lettura freudiana del «Misanthrope»*, che in questa pièce sussiste più che mai la formazione di compromesso tra «una critica delle convenzioni che è ancora comica malattia e una comica malattia che è già critica delle convenzioni»¹¹. E

⁵ Victor Hugo, *préface de «Cromwell»*, in *Œuvres complètes, Critique*, Paris, Laffont, 1985, p. 25.

⁶ Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, Paris, Minuit, 1969, p. 119.

⁷ Del Molière di Sainte-Beuve si dirà più sotto. Si veda in merito: Harold Watson, *Sainte Beuve's Molière: A Romantic Hamlet*, «The French Review», XXXVIII (5), pp. 606-618.

⁸ Albert Thibaudet, *Physiologie de la critique*, Paris, Nizet, 1971, p. 190. Cfr. A. Compagnon, *Les antimodernes* cit., p. 278. Sul «bilatéralisme impénitent» di Thibaudet, cfr. A. Compagnon, *ivi*, p. 277.

⁹ *Ivi*, p. 278.

¹⁰ F. Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1997, p. 96.

¹¹ *Ivi*, p. 24.

dunque, l'annosa questione: da che parte stia Molière appare superata dal fatto che Molière stesso, al contempo personaggio teatrale, uomo, e modello di una critica delle idee, emblematicamente rappresenta la contraddizione sovrastorica tra emergenza e rimozione del «momento normativo»¹².

L'inizio di una fase storicamente significativa di rimozione del momento normativo è notoriamente individuata da Orlando nella *Lettre à d'Alembert*, dove Rousseau intende avocare a sé, contro il Molière drammaturgo che pure ammira con dolorosa concessione alla tradizione nazionale (in Molière albergerebbe infatti l'anima di un latente progressista, un divenir-Voltaire assai pericoloso), l'Alceste alfine liberato dalla schiavitù dei processi sociali e testimone della «non-pertinenza del principio d'autorità rispetto a un giudizio di fatto»¹³. L'emancipazione identitaria del figlio-Alceste dal Padre-Molière implicherebbe invero l'abolizione dei codici, e, di riflesso, l'abolizione sociale del teatro. Se l'inopportunità occasionale della scena «vela l'assoluta giustezza del ragionamento», Rousseau si vede appunto costretto a ricusare, con l'isolamento, ogni situazione di compromesso e negoziazione del senso, identificando così sincerità e umanità:

Je veux qu'on soit sincère... (v. 35)

Je veux que l'on soit homme... (v. 69)¹⁴

Dal mito narcisistico dell'autofondazione; dalla sincerità eletta a principio di identità generale secondo l'equazione autoaffettiva del *Pygmalion* rousseauiano che Hegel farà propria (IO = IO), e dall'intolleranza al compromesso divenuta seria nasce, come è noto, la Rivoluzione. Tolto di scena il padre-commediografo, i figli-personaggi sparsi per il mondo intendono portare ora a compimento l'«istanza male affermata» di un nuovo modello di comportamento sociale. Ma tra i figli senza Padre nasce, come è del pari noto, una lotta fratricida al fine di accaparrarsi la ragione del superamento, che acquisirà il diritto a governare con una incoronazione laica. E, poiché la Ragione per antonomasia è accidentalmente finita tra le mani dei nemici *philosophes*, traditori delle idee e delatori di certi amori segreti, ecco Rousseau opporre ad essa «una ragione»¹⁵: quella, ancora male affermata, della Natura. Essa vuole imporsi, contro la civiltà propugnata dai Nemici, come parresia senza negoziazioni perché, come scriverà Hugo portando al suo momento aureo questo nuovo codice, «le poète est de bonne foi»¹⁶. Dal «cortigiano nevrotico avanti lettera»¹⁷, insomma, *ecce homo*.

¹² F. Orlando, *Lettura freudiana del «Misanthrope»* cit., p. 83.

¹³ Ivi, p. 60.

¹⁴ Molière, *Le Misanthrope* (acte I, scène 1), ed. cit., pp. 48 e 50.

¹⁵ Ivi, p. 63.

¹⁶ V. Hugo, *Préface de «Cromwell»* cit., p. 26.

¹⁷ F. Orlando, *Lettura freudiana del «Misanthrope»* cit., p. 63.

La gravità di Rousseau, il suo detestar la maschera, sono mosse, come si sa, da un principio: il serio è l'arcaico, il primitivo, l'innocente, l'assoluto e il perseguitato¹⁸. Per bandire il riso, che nasce dal confronto tra i codici, bisognerà rinunciare a quella «galerie anecdotique»¹⁹ di tipi che la tradizione ci aveva tramandato. La differenza rivale tra i simili confluirà nella buona novella regressiva e pacificatrice: il Cristo, «le Sage par excellence», ci ricorda (ridendo) Baudelaire in *De l'Essence du rire*, non ha mai riso²⁰. In rapporto all'innocenza seria, che è sempre da principio, la cultura è, per il solo fatto di venir dopo, necessariamente comica, indi malvagia. Se il demonio è ora la maschera, coscienza critica che separa irreversibilmente il destino del personaggio da quello dell'autore, il venir meno storico dell'illusione comica in nome della bontà naturale e seria fa sì che la complicità sinora repressa divenga, come scrive provvidamente Orlando, superficiale, mentre «il senso represso si rivela ideologicamente più banale, psicologicamente più universale, infantile e antisociale»²¹.

Se il comico è, con il Freud del *Motto di spirito*, un fenomeno a due facce (troppa spesa da un lato, troppo poca dall'altro), potremmo definire il fenomeno avviato dal Rousseau come un processo mutilo, a una sola dimensione: l'indifferenza tra i codici (l'indifferenza per il codice) fa sì che all'investimento serio sulla vita morale non segua il necessario dispendio. Potremmo altrimenti definire il romanticismo, in termini freudiani, come un sovrainvestimento di energie morali serie a fondo perduto, per assenza di relazione, di confronto, di compromesso tra i codici. Di qui il *pathos* della poesia lirica romantica: mentre la monologia discorsiva attesta l'isolamento soggettivo nello spazio non codificato e non negoziabile della natura, la natura stessa fornisce l'alibi morale della naturalizzazione del senso: al contempo, neutralizzazione, sublimazione e infinitizzazione. Alceste, in fuga perpetua alla fine della pièce, ben figura la fuga degli interpretanti nella costituzione del senso romantico: egli, affrancatosi dalla scena del confronto e del giudizio, è oramai, il «*solus, pauper, nudus*» rivendicato da Hugo nel *Cromwell*²² mentre Oronte costituisce ora, di Alceste, il doppiopone patetico: nell'antagonista ridicolo del Misanthropo si cela il medesimo divenire lirico e serio.

L'edenica indifferenziazione, la povertà senza compromessi che discende dal diritto alla «paresse» dopo lo sforzo materiale e spirituale dell'incivilimento che lo stesso Rousseau rivendicava in una delle sue *Rêveries*, porta altresì a condi-

¹⁸ Il momento dell'identificazione con il perseguitato è indice, come sostiene con Freud Orlando, di un «ritorno del represso». Cfr. ivi, p. 51.

¹⁹ Charles Baudelaire, *De l'Essence du rire, et généralement du comique dans les arts plastiques*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, La Pléiade, II, 1975, p. 525.

²⁰ Ivi, p. 527.

²¹ F. Orlando, *Lettura freudiana del «Misanthrope»* cit., p. 56.

²² V. Hugo, *préface de «Cromwell»* cit., p. 3. Cfr. *Apocalisse*, III, 17.

zione cronica la «fantasticheria di spoliazione»²³ che il protagonista della pièce proiettava sull'essere amato²⁴. Avocando per primo a sé l'autoaffezione che fu impossibile per Alceste e interpretandone il desiderio male affermato, Jean-Jacques abbandona la «desiderata specificità» a prezzo dell'autenticità²⁵. E rinnegati – o introiettati – il suo Philinte e la sua Célimène (nella fattispecie: l'aristarco Diderot e Mme d'Houdetot) fa ritorno, nell' «amour extrême», a se stesso, ripiegando definitivamente nell'illimitato e nichilistico spazio egoico identificato con la natura-madre. Se, come scrive Hugo elevando a principio il riparo soggettivo di Rousseau, «L'Art est aussi naturel que la Nature»²⁶ e dunque il genio «incarne toute la nature»²⁷, l'ultimo rifugio di un asociale assume ora, come ben vede Orlando, la fattispecie di un immaginario codificato: sogno condiviso di una condizione paradisiaca della società, insieme arcaica e sana²⁸: quel «vert paradis» in cui troveranno rifugio tutti i pigri di spirito; ossia coloro che amano, come scrive Baudelaire con perfida tautologia, «très naturellement la nature»²⁹.

La solitudine del Rousseau, dal suo Aristarco già reputata malvagia, è ora la nuova istanza affermata da un folle puro e eroe epico che da progressista si è fatto naturalista. Le armi spuntate all'avversario e alla letteratura tutta, l'io-artista come io-serio occupa platealmente e borghesemente come sua proprietà l'intero spazio della relazione. In quanto tale, esso può essere ora identificato nel «modello borghese rassegnato»³⁰ di cui parla Orlando; modello già personificato dal Werther goethiano.

Laddove lo stesso Rousseau si era fatto interprete del divenire-Alceste di un Molière ancora vittima dei processi sociali, il romanticismo francese riconoscerà nel commediografo – complice il genere comico che rappresenta, in rapporto all'investimento tragico, un esempio meno dispendioso – il modello indiscusso dell'uomo nuovo. Il già citato mito dell'autofondazione, con la sua rimozione del momento normativo, è funzionale alla causa. Se, come osserva Jean de Guardia, Corneille «s'est fait Corneille par l'étude systématique de la poétique», Molière, «génie sauvage, est né Molière»; moderno come Shakespeare, come Poe, egli deduce la sua poetica dalle proprie pièces talché «une poétique de Molière est vouée à l'échec»³¹. Sulla scia delle *Observations sur la comédie et sur le génie de*

²³ F. Orlando, *Lettura freudiana del «Misanthrope»* cit., p. 86.

²⁴ Si veda la «tirade» di Alceste nell'atto IV scena IV, vv. 1422-1428: «Ah! Rien n'est comparable à mon amour extrême».

²⁵ F. Orlando, *Lettura freudiana del «Misanthrope»* cit., p. 68.

²⁶ V. Hugo, *William Shakespeare*, in *Proses philosophiques* cit., p. 261. Cfr. anche la prefazione al *Cromwell*: «tout ce qui est dans la nature est dans l'art», ivi, p. 17.

²⁷ V. Hugo, *William Shakespeare*, ivi, p. 282.

²⁸ F. Orlando, *Lettura freudiana del «Misanthrope»* cit., p. 181.

²⁹ Ch. Baudelaire, *Quelques caricaturistes français*, in *Œuvres complètes*, II cit., p. 557.

³⁰ F. Orlando, *Lettura freudiana del «Misanthrope»* cit., pp. 196-197, 199.

³¹ Jean de Guardia, *Poétique de Molière: comédie et répétition*, Genève, Droz, 2007, p. 2.

*Molière*³² di Luigi Riccoboni, dove le pièces molieriane costituiscono il modello empirico di una poetica, l'indifferenza alle «regole»³³ divenuta aneddotica, assegna al commediografo l'appellativo incondizionato di «genio», mentre la sua «pleine franchise»³⁴ lo esonera dal momento critico.

Il processo di emancipazione di Molière dal suo secolo e il riconoscimento del titolo di figlio della natura passa da un discredito: lo riconosciamo nel *Corso di letteratura drammatica*³⁵ dello Schlegel. Quest'ultimo, nel suo disdegno per il «comique significatif»³⁶ alla francese a vantaggio della libertà superiore, supremamente lirica, del genio tedesco, riconosce nel Misanthropo l'epitome dell'imbrigliamento del soggetto nei processi sociali; egli nota, in particolare, l'inermità delle «interminabili discussioni d'Alceste e di Filinto sulla condotta da tenere in mezzo alla corruzione ed alla falsità del mondo» che «non conducono a verun esito»³⁷, mentre gli uomini, corrotti dalla necessità della mediazione, non fanno conoscere il loro carattere «se non per mezzo delle relazioni ch'essi sostengono co' loro simili»³⁸. Il fatto che la commedia, nel vano sforzo di «accozzar due cose inconciliabili» resti «equivoca», e che «il punto in cui Alceste ha ragione, e quello in ch'egli ha torto, appaiono difficili da determinare»³⁹ pregiudica, a detta dello Schlegel, «lo sviluppo d'altre bellezze più essenziali dell'arte drammatica»⁴⁰. Schiave dell'imitazione del reale, le opere di Molière non offrirebbero, altrimenti detto, una «base poetica» che, fuor da ogni lezione morale, solleciti la fantasia⁴¹. Dunque, Molière non solo mal s'accomoda ai «tempi moderni»⁴², ma addirittura costituisce il principale ostacolo al loro avvento:

Per me basta che un autor comico renda omaggio, nella sua prefazione, al *Misanthrope*, e lo chiami suo modello, perch'io sappia anticipatamente ove lo con-

³² Ivi, p. 8.

³³ Come fa notare de Guardia questo topos critico mutuato dalla *Critique de l'Ecole des Femmes* (Molière, *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Paris, Gallimard, «La Pléiade», vol. I, 1971, pp. 662-663), riposa su un malinteso sorto intorno alla nozione di «regola» (descrittiva da un lato, prescrittiva dall'altro). Ivi, p. 3.

³⁴ «Il est bien des endroits où la pleine franchise/Deviendrait ridicule et serait peu permise». *Le Misanthrope*, acte I, scène 1, v. 73, ed. cit., p. 50.

³⁵ Wilhelm August von Schlegel, *Corso di letteratura drammatica*, XII, Napoli, Francesco Rossi-Romano Editore, 1859, pp. 192-193.

³⁶ Sul «comique significatif» e il «comique absolu», cfr. Baudelaire, *De l'Essence du rire* cit., p. 535.

³⁷ A. W. Schlegel, *Corso di letteratura drammatica* cit., p. 193.

³⁸ Ivi, p. 196.

³⁹ *Ibidem*. Secondo lo Schlegel, Rousseau fa notare l'ambiguità del Misanthropo, ma l'identificazione con Alceste lo priva di obbiettività. Ivi, p. 197.

⁴⁰ Ivi, p. 195.

⁴¹ Ivi, p. 197.

⁴² *Ibidem*.

durranno i suoi sforzi. Egli sacrificherà *l'ispirazione e la gioialità*⁴³, il vero brio della poesia, al serio composto d'un'imitazione prosaica della vita, e ad applicazioni d'utilità giornaliera, decorate del titolo di morale per imporre rispetto⁴⁴.

L'alternativa al piatto imitatore Molière sarà d'ora in poi il genio folle e puro di Shakespeare⁴⁵ che, già rinnegato da Voltaire, costituisce ora l'antimodello del dramma romantico; il *Cromwell* hugoliano non avrà che da richiamarvi.

Stendhal, «citoyen de Grenoble» ha, come in altri casi, un atteggiamento ambivalente nei confronti dell'illustre genio nazionale; atteggiamento che risponde alla sua postura enunciativa bifocale. Molière è e non è francese; è giudizio e genio insieme; è monarchico⁴⁶, infine, e repubblicano. Se nel suo *Racine et Shakespeare* Beyle relativizza storicamente, come da costume dell'epoca, la posizione di primato di Molière in Francia, ne annovera, tra le diverse ragioni, anche il comico troppo serio, mediato dai rapporti sociali, e non abbastanza innocente per suscitare il piacere di un riso incondizionato. Riso che conviene invece ai tempi nuovi, i quali, alfine emancipatisi dalle pastoie Ancien Régime, in ragione dello sforzo che tale emancipazione chiede al soggetto in termini di responsabilità, raccomandano un comico assoluto, fondato sul solo dispendio di energie pulsionali:

Quant à Molière et à ses pièces que me fait à moi l'imitation plus ou moins heureuse du bon ton de la cour et de l'impertinence des marquis? Aujourd'hui, il n'y a plus de cour, ou je m'estime autant, pour le moins, que les gens qui y vont et en sortant de dîner, après la bourse, si j'entre au théâtre je veux qu'on me fasse rire, et je ne songe à imiter personne. Il faut qu'on me présente des images naïves et brillantes de toutes les passions du cœur humain, et non pas seulement et toujours les grâces du marquis de Moncade⁴⁷.

Il modello di riferimento di Stendhal, come dello Schlegel è, oramai, l'arcaica e innocente Grecia appena riemmersa dalle sue macerie, ora accolta a principio della storia culturale e argomento eletto di tutte le infanzie mitiche. Diversamente da un Aristofane⁴⁸, riflesso dell'uomo puro che ride senza codici, a Molière, «hom-

⁴³ I corsivi sono miei.

⁴⁴ Ivi, p. 201.

⁴⁵ Ivi, p. 216 sq.

⁴⁶ Sulla visione stendhaliana di Molière in chiave monarchica, cfr. F. Orlando, *Lettura freudiana del «Misanthrope»* cit., p. 191.

⁴⁷ Stendhal, *Racine et Shakespeare*, Paris, Bossange, 1823, p. 42.

⁴⁸ «Les critiques français proclament Molière le premier des comiques présents, passés et futurs. Il n'y a là-dedans de vrai que la première assertion. Assurément Molière, homme de génie, est supérieur à ce benêt qu'on admire dans les *Cours de littérature*, et qui s'appelle Destouches. Mais Molière est inférieur à Aristophane. Seulement, le comique est comme la musique: c'est une chose dont la beauté ne dure pas. La comédie de Molière est trop imbibée de *satire*, pour me donner souvent la sensation du *rire gai*, si je puis parler ainsi. J'aime à trouver, quand je vais

me de génie s'il en fût», Beyle riconosce una mezza colpa: quella di aver avuto il «malheur de travailler pour cette société-là»⁴⁹. L'uomo-Molière, buono in sé, cade vittima delle relazioni sociali, che forniscono di lui, di riflesso, un'immagine pedissequa, stilizzata e reificante, semplice repertorio di luoghi comici:

Nos cours de littérature nous ont dit au collège que l'on rit à Molière, et nous le croyons, parce que nous restons toute notre vie, en France, des hommes de collège pour la littérature. J'ai entrepris d'aller à Paris toutes les fois que l'on donne aux Français des comédies de Molière ou d'un auteur estimé. Je marque avec un crayon, sur l'exemplaire que je tiens à la main, les endroits précis où l'on rit, et de quel genre est ce rire⁵⁰.

L'eccessiva codificazione del comico impedirebbe ai francesi di abbandonarsi a quella «gaîté vraiment folle»⁵¹ che scaturirebbe da una postura di candido egoismo⁵². Contro le regole accademiche che viziano con il loro a priori una ricezione disinteressata (e consolatoria) del messaggio, Stendhal non mancherà di ripercorrere le orme del Riccoboni, asserendo che «chaque homme de génie doit brocher pour soi une poétique ou un commentaire de Molière»⁵³.

Mentre Stendhal si trova, nella sua ragion pratica, impegolato tra due posizioni – quella di un Molière eterno figlio del suo secolo e della sua nazione, e quella di un Molière storicizzabile e dunque retrospettivo, rappresentante l'infanzia della nazione ed esente dall'accademismo postumo dei suoi connazionali – Hugo, portavoce della ragion pura dell'Ingenuo voltairiano oramai naturalizzato francese, si picca, prima di Nietzsche, di distruggere a colpi di martello le regole dei Padri in nome dell'indulgenza plenaria concessa alla penna dalla natura: «Mettons le marteau dans les théories, les poétiques et les systèmes. Jetons bas ce vieux platrage qui masque la façade de l'art! Il n'y a ni règles ni modèles; ou plutôt il n'y a d'autres règles que les lois générales de la nature»⁵⁴.

Se a forza di «jeter à flots le sarcasme et la raillerie sur nos infirmités» un Molière, un Beaumarchais sono morosi, cupi, malinconici⁵⁵, contro «nos petites règles conventionnelles», contro i «labyrinthes scolastiques» e le meschine-

me délasser au théâtre, une imagination folle qui me fasse rire comme un enfant» (ivi, p. 36). Su Aristofane e Molière, si veda Charles Mauron, *Psychocritique du genre comique*, Paris, José Corti, 1964.

⁴⁹ Ivi, p. 37.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Ivi, p. 41.

⁵² «Enfin si l'on veut me faire rire malgré le sérieux profond que me donnent la bourse et la politique, et les haines des partis, il faut que des gens passionnés se trompent, sous mes yeux, d'une manière plaisante, sur le chemin qui les mène au bonheur». Ivi, p. 42.

⁵³ Stendhal, nota dell'8 marzo 1816. Cfr. Henri Martineau, introduzione a: *Molière, Shakespeare, la comédie et le rire*, Paris, Le Divan, 1930, p. V.

⁵⁴ V. Hugo, *Préface de «Cromwell»* cit., p. 23.

⁵⁵ Ivi, p. 18.

rie che pedanti critici hanno costruito intorno all'arte, finalmente, scrive Hugo, «la question du théâtre moderne se nettoie»: ecco i nuovi figli, schiavi affrancati dalla Rivoluzione, spezzare le catene dei rapporti sociali, volentieri identificati con lo spazio angusto e soffocante della scena Ancien Régime, e scorrazzare con rinnovato vigore fisico e spirito avventuroso tra le immense lande di un anecumene tutto da esplorare.

L'alternativa all'ancor serio e accademico Alceste è rinvenuta da Hugo nel genio di Tartuffe. Nella prefazione al *Cromwell*, di soli quattro anni successiva al *Racine et Shakespeare*, appare pacificata, grazie all'emancipazione oramai compiuta dei personaggi rispetto all'Autore, ogni dialettica. Entrato nella pura dimensione aneddotica, Tartuffe figura ora accanto al fratello Iago; Harpagon accanto a Polonius e Bartholo; Scapin a braccetto di Falstaff e Figaro⁵⁶. Grazie a Tartuffe e Pourceaugnac, eletti da Hugo a modello del grottesco, il sublime e il triviale confondono, come le classi sociali, i rispettivi caratteri: «Tartufe n'est pas beau, Pourceaugnac n'est pas noble; Pourceaugnac et Tartufe sont d'admirables jets de l'art»⁵⁷.

E se Alceste, uscito di scena, finisce nel deserto della sua innocenza dando vita alla grande utopia romantica⁵⁸, Musset si figura, in *Une Soirée perdue* del 1840, un teatro semideserto, perché Molière è, per la sua depressiva tristezza di sentenziatore, fuori moda o, il che è lo stesso, fuori *modus*: Molière non è «moderno»⁵⁹.

Nel rinnovato intento, stavolta programmaticamente dichiarato, di un recupero dell'infanzia storica della Francia, Sainte-Beuve volle riconoscersi la buona paternità del fanciullo-Molière. Nel secondo tomo dei *Nouveaux portraits et critiques littéraires* (1836)⁶⁰, Poquelin avrebbe mostrato a suo dire come i «grands dramatiques [...] fabuleux» siano dotati di quella «fertilité primitive de génie» che è «digne des patriarches»⁶¹. Di contro alle smanie classiste e classificatrici che ottundono le menti invecchiate, ai geni primitivi, «génies faciles, forts et féconds», si riconoscono i tratti dell'«universalité» e dell'«humanité éternelle»; la verità assoluta è colta nell'evidenza senz'ombra della loro «pleine franchise», la quale si traduce, in termini artistici, nella «vraie indifférence sur l'emploi des moyens et des genres convenus»⁶². Incarnando la sublime superiorità di spirito dell'uomo nuovo, «libre, naturel, philosophique»⁶³, nella sua «généralité de

⁵⁶ Ivi, p. 12.

⁵⁷ Ivi, p. 17.

⁵⁸ Sull'utopia del deserto in Freud, cfr. F. Orlando, *Lettura freudiana del «Misanthrope»* cit., p. 156.

⁵⁹ Ivi, p. 208.

⁶⁰ Charles-Augustin de Sainte-Beuve, *Molière*, in *Nouveaux portraits et critiques littéraires* (1835), in *Œuvres de Molière, précédés d'une notice sur sa vie et ses ouvrages par M. Sainte-Beuve*, Paris, Hetzel, s.d.

⁶¹ Ivi, p. 21.

⁶² Ivi, p. 1.

⁶³ Ivi, p. 5.

tous les temps»⁶⁴; uomo di una «beauté native et *genuine*» e di una «veine rapide, *prime-sautière*»⁶⁵, Molière si distanzia, per «différence native»⁶⁶, dai Racine e dai Boileau, eterni prigionieri del momento normativo. A differenza di costoro, la poetica pratica di Molière, come da principio senza modelli, scavalca d'un balzo i confini del suo tempo; ed ecco, dunque, l'autore-Molière seguire le orme dei suoi personaggi: come loro destinato alle vaste lande dell'aneddotica. Poiché l'amore è condiscendenza, e l'amore per Molière è incondizionato, gli si perdonerà ora il florilegio di autori classici, italiani e spagnoli, di cui lo accusarono – trovandosi a giudicarlo mentre andava affermandosi il valore dell'originalità – i preromantici Riccoboni e Schlegel. Il teatro di Molière è già, prima di Wagner che elesse a principio una coscienza oramai diffusa, lo specchio narcisistico del suo pubblico: «de telles imitations, loin de nous refroidir envers notre poète, nous sont chères; nous aimons à les rechercher [...] dans un intérêt de parenté»⁶⁷. Infatti, argomenta a proprio favore Sainte-Beuve interpretando il punto di vista del borghese progressivo in cui si riconosce, «la postérité sent autrement: loin de les blâmer, on aime ces faiblesses et ces contradictions dans le poète de génie»⁶⁸. Il mito biografico incoraggia l'ormai irrevocabile incoronazione di Molière come poeta romantico; egli è tale perché (e non benché⁶⁹) afflitto da molti mali morali concomitanti: perseguitato dalla storia è, al dire dell'empatico Sainte-Beuve, atrabiliare e avaro per via delle sue «tribulations domestiques»⁷⁰, e non per questo meno «amoureux» della ingrata Armande Béjart; come l'innamorato Alceste e l'innamorato Rousseau, si ritira dal mondo per eccesso di sofferenza con spettacolare morte, e non senza aver amato il mondo stesso. Se, come il grande Inglese, Molière è uomo di passioni, il suo «échauffement» è quello di un «vif sentiment actuel»⁷¹; i suoi dolori personali, la sua miseria, la vita combattiva, l'attività parallela di autore-attore sulla scena del mondo sono, non c'è che dire, quelli dell'uomo comune; e dunque, ecco riconfermato per Molière lo statuto di poeta (romantico) universale, e il suo posto oramai stabilmente assegnato accanto a Shakespeare. Uomo dalle ignote origini, anch'egli è il mitico «ingénu» senza Padri, costretto a «se gouverner soi-même»⁷². Per la sua formazione, che proviene «on ne sait d'où»⁷³, Poquelin, mentore di sé stesso, non

⁶⁴ Ivi, p. 4.

⁶⁵ Ivi, pp. 4 e 9.

⁶⁶ Ivi, p. 10.

⁶⁷ Ivi, p. 11.

⁶⁸ Ivi, p. 14.

⁶⁹ Su questo aspetto si veda F. Orlando, *Lettura freudiana del «Misanthrope»* cit., p.111, *passim*.

⁷⁰ C.-A. de Sainte-Beuve, *Molière* cit., p. 14.

⁷¹ Ivi, p. 20.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ Ivi, p. 1.

può che essere avverso alle regole, le quali gli appariranno come un'arbitraria e ingiustificata vessazione. Con lui portata all'apice della sua realizzazione, l'arte drammatica diventa, così, arte lirica⁷⁴; e tale privilegio, finalmente riconosciutogli, lo riscatta dai soprusi patiti.

Come in tutti i miti biografici, la fisiognomica straordinaria è una ragione addotta da Sainte-Beuve a giustificare, per via analogica, la levatura interiore: Molière, «presque aveugle» conserva, nel bel volto proporzionato, l'immortale marca dell'«intérieur des génies»⁷⁵; come la «face toute humaine» di Shakespeare di cui parla Tieck⁷⁶, la figura di Molière è eletta a epitome della «poétique humanité»⁷⁷. Senonché, nel ritratto che Sainte-Beuve tratteggia del suo antenato sembra potersi leggere in filigrana il tramonto del momento borghese progressista, che volge oramai – per richiamarci ancora ad Orlando – verso il momento borghese rassegnato: la «jovialité bourgeoise»⁷⁸ del commediografo è eletta ad esempio della «nature humaine en elle-même»⁷⁹. Intanto, la solitudine di Alceste, segnata da una nobiltà ancora comica («ce qu'il y a de plus sérieux, de plus noble, de plus élevé dans le comique») appare destinata a trapassare nel monologismo epico-lirico e serio: infatti, scrive Sainte-Beuve, «une ligne plus haut, et le comique cesse, et on a un personnage purement généreux, presque héroïque et tragique»⁸⁰. Il novello Alceste, dopo aver scorrazzato qualche tempo nel suo anacumene è entrato, insomma, a compromesso con una nuova forma di civiltà, che dalla natura stessa ha preso vita e forma; Molière, come il protagonista eponimo del suo *Misanthrope* è, ora, «poète de la multitude»⁸¹: «Multitude, solitude: termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond»⁸², come ebbe a scrivere più tardi, ridicolizzando le false antitesi in voga nel suo secolo, Baudelaire.

In definitiva, cosa vi è di più romantico, e dunque di più monista, dell'identificazione tra la scena, la vita e la critica (fu questa la buffoneria trascendentale rivendicata da Friedrich Schlegel), al punto che non si distinguono più «le personnage représenté d'avec le comédien qui le représentait»?⁸³ Avendo abolito la differenza di classe, e la dialettica tra servo e padrone, Molière, «poète populaire»⁸⁴ può essere infine celebrato come «précurseur et instrument de la Révolution française»: «tous les préjugés et tous les abus flagrants avaient évidemment pas-

⁷⁴ Ivi, p. 20.

⁷⁵ Ivi, p. 22.

⁷⁶ Ivi p. 21.

⁷⁷ Ivi, p. 2.

⁷⁸ Ivi, p. 12.

⁷⁹ Ivi, p. 4.

⁸⁰ Ivi, p. 9.

⁸¹ Ivi, p. 12.

⁸² Ch. Baudelaire, *Les Fousles*, in *Le spleen de Paris*, *Œuvres complètes*, I, 1974, p. 291.

⁸³ C.-A. de Sainte-Beuve, *Molière* cit., p. 22.

⁸⁴ Ivi, p. 18.

sé par ses mains». Di qui, secondo Sainte-Beuve, l'«incomparable moment de triomphe» del commediografo dopo il 1794⁸⁵, che si protrae anche nel tempo in cui chi scrive (siamo nel 1836) ne redige l'encomio; tempo in cui tuttavia sarebbe tramontata (cosa che accade ad ogni epoca) l'epoca ideologica in cui ci si serviva della gloria di Molière «comme d'une auxiliaire, comme d'une arme de défense ou de renversement», mentre ora lo si accoglie «d'une plus équitable manière»⁸⁶. Tale equità, che ha ovviato all'equivocità un tempo lamentata dallo Schlegel, appare ora tinta di filantropia: lo stesso Sainte-Beuve inviterà ancora il mondo intero, nel 1863⁸⁷, a «aimer Molière»: ad amare, attraverso il suo «simple et mâle génie», «la nature, toute la nature, la peinture naïve de l'humanité». Tale empatia esime i critici dalla critica, «philanthropie oblige»: «Le prodige qui n'aime pas – scrive Hugo – est monstre. Aïmons! Aïmons!»⁸⁸.

L'amore filiale o, se si vuole, paterno, dei suoi postumi ricettori sembra rappresentare il coronamento stesso dell'artista Molière, almeno quanto il compimento del suo divenire-uomo. Gli sarebbe mancato infatti, a detta di Victor Hugo, quella dose di «inconnu» che avrebbe potuto far di lui l'eguale di Shakespeare⁸⁹ e che solo la fantasia di uomini nuovi può conferirgli: l'accrescimento estesico viene così a colmare, in accordo con un saldo principio della filosofia romantica, una poiesis imperfetta. La tesi dello *Shakespeare* hugoliano (1864) era, d'altronde, già presente in *Promontorium somnii* (1837)⁹⁰, primo scritto dedicato al drammaturgo inglese: andava finalmente realizzandosi – e la continuità è una ragione contestuale a quella della novità – il desiderio collettivo di «démontrer la puissance du rêve dans l'art», ossia quello di vedere il sogno stesso, come un «simple Shakespeare»⁹¹, «envahir Molière»: «Molière [...] de même que tous les autres poètes, entre en rêve»⁹².

«Tout à coup Molière est ivre», e la sua forza è quella sovversiva – rivoluzionaria – del riso politico hugoliano che rovescia i troni e che, nella sua vasta tolleranza eroica, rende permutabili le antitesi e legittime le tautologie: «Il est ivre de la grande ivresse sombre qui pousse la tragédie à l'abattoir et la comédie au

⁸⁵ Ivi, p. 25.

⁸⁶ Ivi, p. 26.

⁸⁷ Un passo di questo scritto pubblicato nei *Nouveaux lundis* (1863) è qui riportato dall'autore medesimo.

⁸⁸ V. Hugo, *William Shakespeare* cit., p. 403.

⁸⁹ «Avoir, par crainte des prêtres, écrit trop peu de scènes comme le Pauvre de Don Juan, c'est là la lacune de Molière». V. Hugo, *William Shakespeare* cit., p. 289.

⁹⁰ V. Hugo, *Promontorium somnii* (*Reliquat du «William Shakespeare»*), in *Proses philosophiques, 1860-1865* cit., pp. 639-668.

⁹¹ «Shakespeare, comme tous les grands poètes et comme toutes les grandes choses, est plein d'un rêve. Sa propre végétation l'effare; sa propre tempête l'épouvante». *William Shakespeare*, ivi, p. 352.

⁹² V. Hugo, *Promontorium somnii* cit., p. 649.

tréteau. Abattoir sublime; tréteau splendide»⁹³.

Nello spazio indeterminato – e felicemente irresponsabile – del sogno e dell'ebbrezza amorose coabitano antitesi finalmente pacificate come quella di Alceste e Philinte⁹⁴ mentre il critico fattosi amante è, come Molière suo specchio narcisistico, al contempo critico e «chimérique». Come per effetto paradossale dell'e-suberanza donativa dei suoi amatori Molière, come Dioniso, «chancelle du trop plein de la coupe divine»; il saggio diventa folle e il comico morale diventa comico grottesco: «Et voilà le fantasque qui arrive, et le grotesque, et le bouffon, et la parodie, et la caricature, et l'excentrique, et l'excèsif».

Danzano, come nella primitiva ronda evocata nella prefazione al *Cromwell*, i fantasmi di Molière: satiri, ciclopi, furie, spagnoli, turchi, folletti⁹⁵. Ora Molière occupa, al dire del critico e poeta Hugo che ve l'ha condotto, «la sommité de notre drame».

Laissez les génies tranquilles dans leur originalité. Il y a du sauvage dans ces civilisateurs mystérieux. Même dans leur comédie, même dans leur bouffonnerie, même dans leur rire [...] il y a l'inconnu. On y sent l'horreur sacrée de l'art. [...] Chacun d'eux est dans sa caverne, seul⁹⁶.

Così si conchiude la parabola avviata dal Rousseau che, per vivere in pace fuori dalla controversia, fuggì dalla scena del mondo e si ritirò in un anfratto delle sue montagne per scrivervi quel pamphlet che è la *Lettre à d'Alembert*: la posizione di enunciazione ivi dichiarata aveva già valore di manifesto⁹⁷. Primato del genio senza modelli, solitario titanismo, recupero egoistico di un'innocenza mitica⁹⁸, narcisistiche mitologie di autofondazione unite a non negoziabilità del senso («le génie est une entité comme la nature et veut, comme elle, être accepté purement et simplement»)⁹⁹, sono, nell'ottica di un Baudelaire, gli autoinganni del borghese progressista che, autoinvestitosi del ruolo disinteressato di eroe civilizzatore costruisce, col suo *laissez-faire*, un'ideologia rassegnata. Oramai la rigida e implacabile mediazione imposta in egual misura ai cittadini dallo spazio urbano

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ «Il est Alceste, mais il est Philinte». *Ibidem*.

⁹⁵ Ivi, p. 650. Cfr. la *préface de «Cromwell»*, p. 10: «Les Tritons, les satyres, les cyclopes sont des grotesques; les Syrènes, les Furies, les Parques, les Harpies, sont des grotesques».

⁹⁶ V. Hugo, *William Shakespeare* cit., p. 385.

⁹⁷ «Le goût, le choix, la correction, ne sauraient se trouver dans cet ouvrage. Vivant seul, je n'ai pu le montrer à personne [...]. La solitude calme l'âme, et apaise les passions que le désordre du monde a fait naître. [...] Depuis que je ne vois plus les hommes, j'ai presque cessé de haïr les méchants [...]. En reprenant mon état naturel, je suis rentré dans le néant». J.-J. Rousseau, *préface à la Lettre à d'Alembert* (1758) cit., pp. 53-54.

⁹⁸ «Un de ces sauvages, c'est Molière. Voyez, d'un bout à l'autre, le Malade imaginaire». V. Hugo, *William Shakespeare* cit., p. 321.

⁹⁹ Ivi, p. 380.

fa sì che alla poesia non sia più consentito pascersi dell'illusione d'immanenza che le concedeva l'idillio con la natura; la postura monologica del soggetto lirico resterà tale solo per acquisirvi, al suo interno, statuto critico. Laddove il teatro si era fatto beatamente poesia, la poesia indosserà la maschera teatrale dando spettacolo, in forma di parabasi, della propria innocenza ad un «hypocrite lecteur»: attore, anche lui, se vorrà accettare l'esigente ruolo di critico non connivente con la borghesia rassegnata. Nel doppiopione falsamente degradato – fattualmente dialettico – del soggetto lirico si riaffaccia, in veste allegorica, la demonizzata coscienza critica. Basta – e Alceste insegna – l'esperienza traumatica di un rinnegamento o di una semplice privazione perché possa essere subdolamente ingaggiata una lotta con quell'universo beato e noncurante di fratelli nemici a cui si desidera, per latente spirito regressivo mai accettato, appartenere. E Baudelaire ritorna dunque nello spazio della mediazione sociale, «gouffre où triomphent les vices»¹⁰⁰ già abbandonato dal Misanthropo. Forte dell'aggressività con cui si combatte la spinta del ritornante, egli si fa portavoce – per convocare Girard – di un rincaro di rivalità mimetica con i suoi pari: a fronte di un Alceste divenuto Abele per aver colmato – e forse, come abbiamo supposto, debordato – la misura stessa dell'autenticità¹⁰¹, ecco profilarsi nuovamente il fantasma del negativo, identificato con la figura di Caino¹⁰². La fame che l'eroe ora grida traduce il vuoto incolmabile dell'abbandono, e dell'invidia narcisistica nei confronti di quei metonimi e congeneri che, nel loro egotismo euforico di figli voluti e amati, hanno disteso un verde tappeto d'innocenza sull'abisso di una metropoli. Se, occupando nella loro beatitudine vera o presunta «les provinces les plus fleurées»¹⁰³ o, se si vuole, i «verts paradis» della poesia, questi partigiani disarmati dell'inclusione ignorano l'esistenza e la necessità del male, Baudelaire, rivendicando la singolarità e l'inattualità, plagia con tartufesco parassitismo il loro trionfante codice.

Richiamandoci ancora una volta alle provvide teorie di Orlando, potremmo leggere il fenomeno di rincaro di Baudelaire-Alceste nei confronti degli Oronte d'occasione secondo la seguente tripartizione: identificazione (propugnata)/disidentificazione (voluta)/invidia narcisistica (non accettata). Se, come Orlando ci ricorda con Bénichou, in Molière «i valori hanno per lo più carattere aristocratico e i disvalori carattere borghese»¹⁰⁴, la triplice stratificazione di stampo freudiano quale abbiamo ipotizzato sembra poter profittare più o meno opinatamente del modello tripartito della nuova società: ad un primo livello, propugnato, un recupero dell'aristocrazia dello spirito nella lotta antiborghese e an-

¹⁰⁰ Molière, *Le Misanthrope*, acte V, scène dernière, v. 1804 cit., p. 176.

¹⁰¹ F. Orlando, *Per una lettura freudiana del «Misanthrope»* cit., pp. 198-199.

¹⁰² Ch. Baudelaire, *Abel et Caïn*, in *Les Fleurs du mal, Œuvres complètes*, I cit., p. 122.

¹⁰³ Ch. Baudelaire, *Projets de préface des «Fleurs du mal»*, I, ivi, p. 181. Merita ricordare, a tale proposito, il saggio postumo di Orlando: *L'artificio contro la natura nel mondo di Baudelaire*, a cura di L. Pellegrini, Chieti, Solfanelli, 2014.

¹⁰⁴ F. Orlando, *Per una lettura freudiana del «Misanthrope»* cit., p. 85.

timaterialistica contro i fratelli-nemici (e la carne, si sa, ci convoca in lizza ben più dello spirito); a un secondo livello, non accettato, l'appartenenza alla borghesia (classe cui appartiene la madre col suo fantomatico perdono) e il desiderio di esservi quindi riconosciuti a titolo esclusivo; a un terzo, infine, la provocatoria identificazione con la condizione del non-ancora borghese proletario urbano, ubriaco o cienciaiuolo che sia, figura sovversiva dell'ordine costituito che figura l'esclusione forzata dal codice.

Orlando riconosce a buon diritto, per la fortuna del *Misanthrope*, uno spartiacque storico ed epistemologico nel '48¹⁰⁵, momento in cui la fase progressiva, ascensionale della borghesia si rovescia nella regressione e nella rassegnazione; il '48 è anche il momento in cui ha luogo, nell'ottica di Baudelaire, «une alliance adultère entre l'école littéraire de 1830 et la démocratie, une alliance monstrueuse et bizarre»¹⁰⁶; primo tra tutti, il famigerato Olympio, genio sovversivo oramai affermato e celebrato, si fece portavoce di una parola liberale tinta di connotazioni filantropiche¹⁰⁷.

Se è nota e propugnata da Baudelaire l'avversione per Rousseau, iniziatore della parabola, forse meno noto è il suo atteggiamento nei confronti di Molière, ovvero di colui che ha celato, dietro la filantropia dell'*honnête homme*, o la misantropia di un disadattato, il divenir possibile di due atteggiamenti seri e identici. In una lettera aperta non firmata, indirizzata al caporedattore del *Figaro* in occasione dell'Anniversario della nascita di Shakespeare (14 aprile 1864)¹⁰⁸, Baudelaire non solo tiene, come Stendhal, a relativizzare la posizione del «poète le plus passionné du monde», modello cosmopolita dei Romantici¹⁰⁹ «en qui Dieu par un esprit de mystification impénétrable, a amalgamé la sottise avec le génie»¹¹⁰, ma coglie l'occasione polemica per dileggiare i suoi epigoni, «factotums de la littérature démocratique» con le loro ricette celebrative. Qui, Baudelaire sembra rivisitare gli stereotipi stendhaliani della classicità per rivolgerli, da post-romantico, contro suoi predecessori:

Quand il s'agit d'une représentation en l'honneur de Racine, on joue, après l'ode de circonstance, *Les Plaideurs* et *Britannicus*; si c'est Corneille qu'on célèbre, ce sera *Le Menteur* et *Le Cid*; si c'est Molière, *Pourceaugnac* et *Le Misanthrope*¹¹¹.

¹⁰⁵ Ivi, p. 210. Nel trattare la ricezione del *Misanthrope*, Orlando passa tuttavia da Sainte-Beuve a Paul Bourget. Cfr. pp. 210-211.

¹⁰⁶ Ch. Baudelaire, *Anniversaire de la naissance de Shakespeare*, in *Œuvres complètes*, II cit., p. 228.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ Ivi, pp. 225-230.

¹⁰⁹ «Je comprends, à la rigueur, que les littérateurs de l'Europe entière veuillent s'associer dans un commun élan d'admiration pour un poète que sa grandeur (comme celle de plusieurs autres grands poètes) rend cosmopolite» (ivi, p. 225).

¹¹⁰ Ivi, p. 229.

¹¹¹ Ivi, p. 228.

Il direttore del Teatro della Porte Saint-Martin, dove il pomposo festeggiamento shakespeariano doveva aver luogo permettendo, con l'occasione, di celebrare anche il *William Shakespeare* hugoliano fresco di stampa, è tacciato da Baudelaire di cortigianeria. Cortigianeria che non implica una negoziazione o mediazione tra i codici, bensì una semplice confusione tra di essi nell'indiscriminata concessione. Il «*courtisan impartial de la chèvre et du chou*» esigerà, in nome della filantropia universalista, che la celebrazione del cosmopolitismo anglo-manenti, in questo laico «*jubilé*», in compromesso con certa dose di nazionalismo francese, e opportuno adattamento al *goût du jour*: «*Tâchez de glisser là-dedans l'éloge des classiques français, et puis ensuite, pour mieux honorer Shakespeare, nous jouerons Il ne faut jurer de rien! C'est un petit proverbe d'Alfred de Musset*»¹¹².

Se, nell'annettere Shakespeare all'ideologia «socialiste»¹¹³, l'imperante dogmatismo repubblicano priva minoranze non schierate del «*droit naturel de choisir ses frères*»¹¹⁴, lo stesso potrà dirsi per Molière, suo metonimo, la cui alienazione romantica costituirà il presupposto di un riscatto per via paradossale. Se la rivalità mimetica tra fratelli trae origine da un oggetto (volentieri pretestuale) del contendere, il processo subito da Alceste per il suo sonetto ad opera del del mediocre e frettoloso Oronte sembra riproporsi, *mutatis mutandis*, nel processo intentato alle *Fleurs*; mentre la scandalosa «*absence de Molière à l'Académie*» evocata (come ogni questione d'importanza cruciale) in modo obliquo e tangenziale da Baudelaire a proposito di artisti ignoti in *Quelques caricaturistes français*¹¹⁵, troverebbe riscontro nella nota provocazione lanciata da Baudelaire all'ufficialità letteraria con la proposta, poi ritirata, di candidatura all'Académie medesima.

Laddove il genio di Molière sembra rin vigorirsi a seguito del rincaro interpretativo da parte dei suoi epigoni romantici, attraverso una *deminutio* della sua figura egli procede ad una paradossale riqualificazione. Molière patisce, come altri autori su cui si catalizza l'immaginario collettivo della nazione, le conseguenze di una «secolarizzazione», nella fattispecie di un moralismo deteriore diffuso dai giornali; ed il *Siècle*, giornale di spirito repubblicano e di eredità voltairiana, ne costituisce, di nome e di fatto, l'epitome. Quest'organo dell'opinione pubblica borghese si fa arbitro del gusto censurando certo macabro «*comme n'étant plus du goût de ce siècle*»; il che induce Baudelaire, sfruttatore passivo della confusione dei codici in atto, a parafrasare allusivamente il *Misanthrope* (I, 2) da cui ricava un'antonomasia già confezionata: «*Le mauvais goût du siècle en cela me fait peur*»¹¹⁶.

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ Ivi, p. 229.

¹¹⁵ Ch. Baudelaire, *Quelques caricaturistes français*, in *Œuvres complètes*, II cit., p. 546.

¹¹⁶ Ch. Baudelaire, *Salon de 1859*, ivi, p. 653. Il testo originale del *Misanthrope* recita: «*Le méchant goût du siècle, en cela, me fait peur*» (Acte I, scène 2, v. 389, ed. cit., p. 73). Baudelaire

Tra le «confuse parole» che sono solite echeggiare le «vive colonne» dei giornali, figurano dittologie eteronime che, esito della pacificazione semantica tra termini antifrastici, attestano l'indifferenziazione acritica del pensiero borghese. Così, nel secondo dei progetti di prefazione alle *Fleurs du mal* la diadi: «Molière et Béranger» si trova ad esemplificare, per paradossale concessione, la *bêtise* in questione. I due nomi appaiono accostati, come molti altri, nella totale inosservanza del contesto storico e socioculturale: «La France traverse une phase de vulgarité. Paris, centre et rayonnement de bêtise universelle. Malgré Molière et Béranger, on n'aurait jamais cru que la France irait si grand train dans la voie du Progrès»¹¹⁷.

Mentre, implicato in un forzoso «couplage» con Molière lo *chansonnier*, noto cantore dei buoni sentimenti patriottici, acquisisce la prestigiosa etichetta di poeta nazionale, Molière ne riceve, di converso, la degradante investitura socialista. Poiché i due autori a pari titolo secolari figurano, come ci ricorda Pichois, «parmi les 'auteurs favoris du Siècle', journal que déteste Baudelaire»¹¹⁸, la diadi in questione appare votata a ridicolizzare la («ténébreuse et profonde») «Unité du Siècle», dove gli opposti coesistono pacificamente in una beata indifferenza. Lo stesso Pichois ci rinvia al canovaccio – dal titolo certamente eloquente – delle *Lettres d'un atrabilaire*¹¹⁹, dove Baudelaire plagia, nel suo gusto voyeuristico per la «sottise»¹²⁰ mondana, il giornale in questione. Quest'ultimo infatti, in contraddizione con la sua pretenziosa denominazione propone, con involontario spirito tartufesco¹²¹, «une vérité par jour». Nel canovaccio delle *Lettres* leggiamo, in particolare, la seguente annotazione: «Les auteurs favoris du Siècle. Molière, Béranger, etc.»¹²². *Le Siècle*, con le sue manie tassonomiche d'impronta scienziata e fisiologista propone, con zoocratica innocenza, tanto repertori d'idee convenute quanto «classifications d'animaux»; filze onomastiche di *auctoritates* a scopo meramente celebrativo o dimostrativo. E si comprende dunque come le «énumérations des animaux du Siècle» costituiscano il modello della «ménagerie infâme» dei vizi umani evocata da Baudelaire in *Au lecteur*. I nomi rispettivi di un drammaturgo classico e di un poeta lirico popolare, reificati dal loro mero stato di menzione ed esposizione, e per di più pe-

gioca evidentemente sulla doppia valenza di «mauvais», confondendo malignamente il paradigma etico e quello estetico.

¹¹⁷ Ch. Baudelaire, *Projets de préface aux «Fleurs du mal»*, II cit., p. 182.

¹¹⁸ C. Pichois, nota al secondo dei *Projets de préface aux «Fleurs du mal»* cit., p. 1168.

¹¹⁹ Ch. Baudelaire, *Canevas des «Lettres d'un atrabilaire»*, in *Œuvres complètes*, I cit., pp. 781-782.

¹²⁰ «*Le Siècle*, ma passion pour la Sottise». Ivi, p. 781.

¹²¹ Tartuffe è comparato qui a Voltaire stesso. Si veda *Mon cœur mis à nu* XXXVII (ivi, p. 701): «Molière. Mon opinion sur *Tartuffe* est que ce n'est pas une comédie mais un pamphlet. Un athée, s'il est simplement un homme bien élevé, pensera, à propos de cette pièce, qu'il ne faut jamais livrer certaines questions graves à la canaille».

¹²² Ch. Baudelaire, *Canevas des «Lettres d'un atrabilaire»* cit., p. 782.

dissequamente enumerati in una filza eteronima *ad libitum* stanno a testimoniare che l'attenzione di Baudelaire non si sofferma tanto sul valore in sé del singolo personaggio interessato da rincaro o discredito, quanto sulla relazione reificante rappresentata dal legame copulativo; ossia, per intenderci, non tanto la «matière», quanto la «manière». Lo stesso accade in *Mon cœur mis à nu*, dove Molière è implicato in un'enumerazione caotica di antonomasie vuote, a significare la sacralizzazione repubblicana di certi personaggi aneddotici: «Les Religions modernes ridicules. Molière. Béranger. Garibaldi»¹²³. Pichois nota, a buon diritto, che Molière sconta adesso quella che fu un tempo una risorsa, ossia, l'equivocità, ora divenuta, come sembra, indifferente equità tra i codici e i personaggi implicati: «par son goût d'une voix moyenne, par son attaque équivoque de la fausse dévotion», il drammaturgo «fournissait aux Homais des armes qu'ils n'ont manqué d'utiliser»¹²⁴. Laddove i Francesi persistono nella pigra convinzione che «Molière est un auteur gai»¹²⁵, borghese bonario e bravo difensore del giusto mezzo, la formazione di compromesso tra i codici socialmente rimossa si ripresenta nella chiusa di una lettera di Baudelaire a Poulet-Malassis del 29 febbraio 1860¹²⁶ dove il mittente scrive polemicamente, con riferimento alla prima quartina del sonetto di Oronte (I, 2)¹²⁷: «Vous m'appellez Philis, pour me faire comprendre que vous désespérez à force d'espérer». Il nominalismo denuncia l'abuso e, in qualche modo, riscatta.

Baudelaire sembra voler prendere in carico un altro devenir moderno di Molière, quale fu profetizzato da Boileau allorché definì il drammaturgo «homme irréparable»¹²⁸. Sebbene, com'egli scrive in *De l'Essence du rire*, la Francia, con la sua connaturata prudenza, detesti l'«excessif, l'absolu et le profond» preferendo al «comique féroce» il «comique significatif», e Molière, addomesticato dall'opinione, fu «dans ce genre la meilleure expression française», tuttavia una «prodigieuse bonne humeur», necessaria al «vrai grotesque» (non quello, s'intende, dei folletti hugoliani) compare di tanto in tanto nel suo teatro come effrazione al codice (morale) e al canone (artistico): «Il faut mentionner dans ce genre quelques intermèdes [...], malheureusement trop peu lus et trop peu joués, entre autres ceux du *Malade imaginaire* et du *Bourgeois gentilhomme*», che Baudelaire associa alle «figures carnavalesques de Callot»¹²⁹. L'effrazione al codice filantro-

¹²³ Ch. Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, VIII, 14 cit., p. 681.

¹²⁴ C. Pichois, nota a Ch. Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, ivi, p. 1494.

¹²⁵ Ch. Baudelaire, *Salon de 1846* («Horace Vernet»), in *Œuvres complètes*, II cit., p. 469.

¹²⁶ Ch. Baudelaire, *Correspondance*, I (1832-1860), texte établi, présenté et annoté par C. Pichois, avec la collab. de J. Ziegler, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1973, vol. I, p. 685.

¹²⁷ «L'espoir, il est vrai, nous soulage,/Et nous berce un temps notre ennui,/Mais, Philis, le triste avantage,/Lorsque rien ne marche après lui!». Molière, *Le Misanthrope*, Acte I, scène II, vv. 315-318, ed. cit., p. 68.

¹²⁸ V. Hugo, *William Shakespeare* cit., p. 418. Cfr. Ch. Baudelaire, *L'irréparable*, in *Les Fleurs du mal* cit., p. 54.

¹²⁹ Ch. Baudelaire, *De l'Essence du rire* cit., p. 537.

pico presente nella scena del Povero del *Dom Juan* si riproporrà, ad esempio, in *Assommons les pauvres* o *La Fausse monnaie*¹³⁰.

Ne *Le vieux saltimbanque*¹³¹, dove si evoca un momentaneo vacare alle attività produttive, «armistice conclu avec les puissances malfaisantes de la vie, un répit dans la contention et la lutte universelles», ecco i saltimbanchi sciamar fuori dalle loro baracche:

Les queues-rouges et les Jocrisses convulsaient les traits de leurs visages basanés, racornis par le vent, la pluie et le soleil; ils lançaient, avec l'aplomb des comédiens sûrs de leurs effets, des bons mots et des plaisanteries d'un comique solide et lourd comme celui de Molière.

Facendo irruzione in uno spazio marginale irriducibile alla vita secolare, e piuttosto ascrivibile al sacro, Molière fa la sua apparizione in qualità di comparante generale del mondo rimosso della strada. Tornato al suo nomadismo pre-classico e pre-cortigiano, egli presiede allo spazio vitale e crudele della onnipresente farsa; è l'incarnazione tragica del clown, «fantastique, grotesque et violent à la manière anglaise»¹³². Dopo la comicità di situazione ecco ora affacciarsi sulla scena del secolo una comicità di alienazione¹³³; e, dopo il Molière «significatif», un Molière «absolu», cinico e sinistro, silente custode del mondo che abita i margini della *urbanitas* borghese: accostato ora provocatorialmente ai guitti d'ogni tempo ne acquisisce, per contagio, i connotati, riappropriandosi di un comico carnevalesco di matrice rabelaisiana. Il modulo del «couplage» onomastico, rivisitato, conosce una paradossale rifunzionizzazione. Dal caricaturista Daumier Molière riceve, ad esempio, la brutalità triviale dei bassifondi parigini, «qui va droit au but»¹³⁴; dal dannato Poe la «bouffonnerie désintéressée»¹³⁵. Molière, riletto in chiave hoffmanniana, apporta alla modernità quel rincaro di realismo che abita il retroscena: «une laideur bouffonne qui rappelle ces vieilles carcasses d'acteurs tragiques prenant une prise de tabac dans les coulisses»¹³⁶.

Contro la tradizione della verosimiglianza che ci culla nell'illusione di «scènes vraies», il comico hoffmanniano implica il doppio fondo, la parabasi e la coscienza

¹³⁰ Ch. Baudelaire, *Assommons les pauvres!; La fausse monnaie (Le Spleen de Paris)*, in *Œuvres complètes*, I cit., pp. 323 e 357.

¹³¹ Ch. Baudelaire, *Le vieux saltimbanque*, ivi, p. 295.

¹³² Ch. Baudelaire, *La fin de Don Juan, Drame*, in *Œuvres complètes*, I cit., p. 628.

¹³³ F. Orlando, *Lettura freudiana del «Misanthrope»* cit., p. 97.

¹³⁴ «Quant au moral, Daumier a quelques rapports avec Molière. Comme lui, il va droit au but. L'idée se dégage d'emblée». Ch. Baudelaire, *Quelques caricaturistes français* cit., p. 556.

¹³⁵ Ch. Baudelaire, «Avis du traducteur», in *Études sur Poe, Œuvres complètes*, II cit., p. 347.

¹³⁶ Ch. Baudelaire, *Quelques caricaturistes français* cit., p. 556. La scena di apertura del *Dom Juan* costituisce verosimilmente, con la sua allusività metateatrale, un ipotesto de *La Fausse monnaie* (cit.), che si apre con l'uscita dei protagonisti da un «bureau de tabac».

za: «scènes jouées avec l'exagération nécessaire, et ce défaut, si c'en est un, prête à ces ouvrages je ne sais quelle beauté étrange et paradoxale»¹³⁷.

Il teatro galante costituirà uno dei luoghi eletti per la caccia allo stereotipo rappresentativo; uno dei più usati tra questi ultimi è quello che si lega al codice mondano dell'amore, ridotto a piatto sentimentalismo¹³⁸. Nei *Mystères galants des théâtres de Paris*¹³⁹, opera collettiva in cui il giovane Baudelaire, coperto dall'anonimato, esercitò liberamente il suo sarcasmo, figura, accanto ad un Alceste imborghesito, una Célimène che (in accordo con la visione freudiana del narcisismo femminile), «aimait être aimée». Ma l'originale «comédienne», che doveva avere «quelque chose de remuant, d'ambulant, de vif, d'aimable, de spirituel», è oramai sostituita da una copia degradata («Célimène II»), musa venale, vittima di bulimia alimentare¹⁴⁰ e antesignana tanto della brutale Fanfarlo corteggiata, nella novella eponima, da un fatuo Samuel Cramer¹⁴¹ quanto della «femme de plaisir» del *Crépuscule du matin*¹⁴²:

Célimène se lève et déserte le lit souple et profond où elle a dormi d'un sommeil brutal; elle a mangé pour se reposer d'avoir dormi; [...] elle mange pour se reposer de n'avoir pas étudié; pour se reposer d'avoir été en voiture à la Comédie; [...] elle mange dans les entractes, elle mange dans sa loge, elle mange dans la coulisse; elle aime les rôles où l'on mange dans le théâtre.

Donde il consiglio tributato dall'autore al «collégien» Oronte nello spirito dei contemporanei *Conseils aux jeunes littérateurs*: «Maintenant, [...] faites des sonnets et des rondeaux redoublés, mais si vous réussissez à conquérir votre illusion, craignez pour votre première nuit de nocces les indigestions et les coliques»¹⁴³.

La tesi dell'autenticità della penna di Baudelaire in «Célimène II» sembra poter essere ulteriormente confermata dal confronto con il componimento intitolato *L'Imprévu*, dove, nei sembianti di una vacua fanciulla, illusa della propria bontà e bellezza, l'amore si associa al consumo (eterno come ogni coazione a ripetere) della carne animale:

¹³⁷ Ch. Baudelaire, *Salon de 1859*, in *Œuvres complètes*, II cit., pp. 653-654.

¹³⁸ Ch. Baudelaire, *Choix de Maximes consolantes sur l'amour*, ivi, I, p. 546 sq.

¹³⁹ *Les mystères galants des théâtres de Paris*, ivi, II, p. 983 sq. In quest'opera satirica a più mani del 1844, scoperta da Jacques Crépét nel 1934, il giovane Baudelaire ha un ruolo preponderante; secondo Pichois, «Célimène II» (pp. 988-991) sarebbe interamente della penna del futuro autore delle *Fleurs*. Cfr. note al testo, pp. 1532, 1540.

¹⁴⁰ La «muse vénale» è, appunto, «amante des palais», dovendosi intendere il sostantivo in questione nella sua doppia accezione. Ch. Baudelaire, *La muse vénale*, in *Les Fleurs du mal* cit., p. 15.

¹⁴¹ Ne *La Fanfarlo*, Baudelaire compara Samuel a Tartuffe e Mme de Cosmelly a Elmire. Ch. Baudelaire, *La Fanfarlo*, in *Œuvres complètes*, I cit., pp. 568-569.

¹⁴² «Les femmes de plaisir, la paupière livide/Bouche ouverte, dormaient de leur sommeil stupide». Ch. Baudelaire, *Le Crépuscule du matin*, in *Les Fleurs du mal* cit., pp. 103-104.

¹⁴³ *Les mystères galants des théâtres de Paris* cit., p. 989. Cfr. Ch. Baudelaire, *Conseils aux jeunes littérateurs* (1846), in *Œuvres complètes*, II, p. 13 sq.

Célimène roucoule et dit: «Mon cœur est bon,
Et naturellement, Dieu m'a faite très belle»
-Son cœur! Cœur racorni, fumé comme un jambon,
Recuit à la flamme éternelle!¹⁴⁴

La metafora alimentare, cara ai borghesi, è quanto mai «moderna» dopo la nobilitazione spirituale del cibo ad opera del mondano Brillat-Savarin: e Ponsard proponeva in quegli anni, accanto ad altri commediografi che non rinnegavano la musa venale, certe «farse» nel senso etimologico del termine. La nozione fisiologista di «dose» si prestava allora all'elaborazione di indigeste ricette teatrali degne di certi servi, letterati avventizi:

De même qu'en pilant dans un mortier du Dorat avec du Victor Hugo, vous obtenez Arsène Houssaye; de même, en saupoudrant Tite-Live d'André Chénier et Racine de Catulle, vous faites un gâteau de farine fort indigeste, qu'on nomme Ponsard, fait grand homme par hasard, comme Sganarelle, médecin malgré lui¹⁴⁵.

Ponsard, sceso a compromesso con la legge filantropica del «siècle», ha «ser-ré la main au Misanthrope, causé avec Philinte, d'autant plus qu'il tient de l'un et de l'autre. Tout le monde le vénère et l'aime, il respecte ses gaietés; le bon enfant qu'il est, il a oublié de s'inventer lui-même»¹⁴⁶.

L'uscita di scena di Alceste determina, sulla scena francese, diverse nefaste conseguenze: l'oblio di un'aristocrazia dello spirito e del desiderio e l'avvento di una borghesia seria, autoaffettiva ed economa, mentre la giustizia distributiva, nel somministrare a ciascuno l'illusione della propria originalità, ha rimosso, dalla postura egoica depositaria della bontà naturale, la dialettica, diabolica, Alterità. Tale rimozione ha provocato un'amnesia generalizzata; ed ecco il salutare ritorno dell'Altro, nella fattispecie del «lecteur», fratello ipocrita anche qui invocato a minare le leggi della buona coscienza: «Qu'est-ce que Molière? [...] qu'est-ce que Marivaux? Qu'est-ce que la poésie? Il s'agit de bien vivre et d'envoyer paître Molière et Marivaux. La loi prescrit le vol mais non pas le vice. Le vice qui fait des économies. Horrible chose, lecteur»¹⁴⁷.

Baudelaire se la prende, per parafrasare Orlando, «coi complici più che con gli autori del male»¹⁴⁸. Irritato come Alceste per lo «scandalo di una indulgenza collettiva»¹⁴⁹ nei confronti dell'arte e della morale Baudelaire ha in dispregio, si

¹⁴⁴ Ch. Baudelaire, *L'Imprévu*, in *Les Fleurs du mal* cit., p. 171.

¹⁴⁵ «Ponsard», in *Les mystères galants* cit., p. 1004.

¹⁴⁶ Ivi, p. 1000.

¹⁴⁷ «Célimène II», *Les mystères galants* cit., p. 990.

¹⁴⁸ F. Orlando, *Lettura freudiana del «Misanthrope»* cit., p. 125.

¹⁴⁹ Ivi, p. 124.

sa, ben più dei borghesi, gli artisti borghesi, ossia i fratelli buoni: gentiluomini conniventi per necessità col male che sarebbero chiamati a combattere:

Bien qu'il faille être de son siècle, gardez-vous bien de singer l'illustre don Juan qui ne fut d'abord, selon Molière, qu'un rude coquin, bien stylé et affilié à l'amour, au crime et arguties; – puis est devenu, grâce à MM. Alfred de Musset et Théophile Gautier, un flâneur artistique [...] et finalement n'est plus qu'un vieux dandy [...] et le plus sot du monde auprès d'une honnête femme bien éprise de son mari¹⁵⁰.

Mentre Harpagon continua a sognare, ne *L'Imprévu*, davanti al proprio «Père agonisant»; mentre un «certain voluptueux», novello Don Giovanni, nel ridicolizzare il suo maestro¹⁵¹ rincorre il brevetto della virtù terrena e ultraterrena¹⁵², «Sganarelle riant lui réclamait ses gages»¹⁵³; e il riso è già la coscienza superiore del servo, fantasma della sua possibile emancipazione. Ma la storia si ripete. E, nel progetto teatrale intitolato *La fin de Don Juan*, Baudelaire ci presenta gli esiti di una nuova pacificazione della dialettica sociale: mentre Don Giovanni è «arrivé à l'ennui et à la mélancolie», Sganarelle è un servo imborghesito, «personnage froid, raisonnable, et vulgaire, ne parlant sans cesse que de vertu et d'économie». La borghesia, «qui va bientôt remplacer la noblesse tombante», e che «exècre son maître et surtout le fils de son maître», ha fatto fortuna «en régissant les affaires de son maître»¹⁵⁴. Don Giovanni, protettore di una Célimène che appartiene al suo mondo domestico (e che somiglia fin troppo, col suo spirito ambulante oramai domesticato, all'Esmeralda hugoliana), riproduce biologicamente le proprie copie degeneri: «Juan, le fils, étant une seconde épreuve précoce de son père». Questo figlio, copia seriale del padre, è un servo nemico divenuto suo pari e suo connivente: «Les deux (haines) n'en font qu'une»; e, come il servo, il figlio degenerare è «pourri de vices et d'amabilité»¹⁵⁵.

In questo dramma borghese, dove i personaggi sono doppiatori seriali della banale realtà, l'«imprévu», l'effrazione del codice, è possibile solo in fondo all'Ignoto, ossia nell'incontro agl'Inferi con il Povero. Qui il represso sociale è colto come condizione tragicamente «irrémissible» e l'elemosina, pacificatrice di coscienze, una moneta senza ritorno:

¹⁵⁰ Ch. Baudelaire, *Choix de maximes consolantes sur l'amour* cit., p. 551.

¹⁵¹ «Avez-vous donc pu croire, hypocrites surpris/Qu'on se moque du maître, et qu'avec lui on triche,/Et qu'il soit naturel de recevoir deux prix,/D'aller au Ciel et d'être riche?». Ch. Baudelaire, *L'Imprévu* cit., p. 171.

¹⁵² Cfr. Ch. Baudelaire, *Assommons les pauvres!* cit.

¹⁵³ Ch. Baudelaire, *Don Juan aux enfers*, in *Les Fleurs du mal* cit., p. 19.

¹⁵⁴ Ch. Baudelaire, *La fin de don Juan. Drame*, in *Œuvres complètes*, I cit., pp. 627-628.

¹⁵⁵ Ivi, p. 627.

Quand Don Juan descendit vers l'onde souterraine
 Et lorsqu'il eut donné son obole à Charon,
 Un sombre mendiant, l'œil fier comme Antisthène,
 D'un bras vengeur et fort saisit chaque aviron.

Contro il Molière-Abele il Molière-Caino riscatta il Povero, facendolo un giorno bestemmiaire, dalla sua eterna condanna: «il y a toujours dans le deuil du pauvre quelque chose qui manque, une absence d'harmonie qui le rend plus navrant. Il est contraint de lésiner sur sa douleur. Le riche porte la sienne au grand complet»¹⁵⁶.

Se in Molière, come vede Orlando, «è la struttura dell'innamorato a determinare la sovrastruttura del Misanthropo», è perché il desiderio, nella sua veste di personaggio ritornante, ci chiama incessantemente sulla scena del mondo a svolgere un ruolo ridicolo:

[...] Amour vous fist en la salle descendre,
 Pour danser d'artifice un beau ballet d'amour,

come recita il celebre distico ronsardiano¹⁵⁷.

«Pour rire avec Molière», nota Girard, «il faut dépasser les fascinations romantiques»¹⁵⁸. Perché se la borghesia è una musa venale che s'ignora, Célimène non è altro che lì: in quella lizza – teatro degli eventi – dove, derogando alla obbiettiva necessità della solitudine, siamo scesi per la conquista.

¹⁵⁶ Ch. Baudelaire, *Les veuves*, in *Le spleen de Paris* cit., p. 293.

¹⁵⁷ Pierre de Ronsard, *Sonnets pour Hélène*, II, xxx, in *Les Amours*, Paris, Garnier-Flammarion, 1981, p. 300.

¹⁵⁸ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961, p. 299. Cfr. *ibidem*: «C'est le désir et le désir seul qui retient Alceste derrière le canapé de Célimène».

OEUVRES
COMPLÈTES
DE MOLIERE.



PARIS
BAUDOUIN FRÈRES, ÉDITEURS
Rue de Vaugirard, N° 17.
M DCCC XXVI.



Molière, *Œuvres complètes*, Paris, Baudouin frères, 1826, vol 1 (BCFP, Sala VII.1.2.22).

APPENDICE

SENSI DI LUIGI XIII RÈ DI FRANCIA NELLA SUA MORTE¹

Trascrizione e note di Barbara Innocenti

Luigi XIII. Il Grande Re di Francia, giunto all'età di 77 anni, avendo goduto quasi sempre buona Salute gli convenne pagare il tributo comune a tutti li Mortali, cominciò qualche Mese a sentire qualche incomodo da una piaga, che aveva, ma non tale, che gli impedisse l'applicare agli affari del Regno, ma nel mese di Agosto dell'anno 1715 diede la Maestà Sua speranza di miglioramento, mediante qualche buono effetto prodotto dall'aver preso il giorno avanti il Latte di Asina concordemente approvato da' Medici; et il giorno susseguente, che fù Sabato diede la solita audienza a Ministri, e pranzò in Pubblico, e la Sera cenò con buono appetito, ma fù costretto all'improvviso di fare levare dalla Camera tutti gli astanti per un deliquio, che gli sopraggiunse, aumentatosi in quel tempo il dolore alla Gamba, e rinvenutosi alquanto fece subito chiamare il Confessore, e confessatosi, e trattenutosi seco molto tempo, poi disse a' Medici, che l'assistessero, che avvertissero, che era tempo prendere le Misure Sue; Non prese punto di riposo la notte. La Domenica ascoltò li suoi Ministri, e volle sentire sinfonia di più Sonatori, che per uso antico della Corte si fanno in Camera del Rè il giorno di S. Luigi; e conoscendo perfettamente, che si avvicinava alla fine, disse al Cancelliere presente chiudete il vostro portafoglio, ò che è tempo, che io riceva i Santi Sacramenti dalla Chiesa, e dopo continueremo il nostro Dispaccio, e in fatti, ricevuto il Santissimo Viatico, la sera volle li fosse data l'estrema unzione dall'Eminentissimo di Roan², poco dopo chiamò il Duca di Orleans³, al quale parlò per tre quarti d'ora, e dopo mezz'ora al Duca

¹ Questa relazione sulla morte di Luigi XIV, trascritta sulla base di un manoscritto conservato presso la Biblioteca comunale Forteguerriana di Pistoia (B. 165, Fondo Forteguerriano), è inserita in un volume intitolato *Vite di vari della famiglia Medici, di Filippo Strozzi, del cardinale Giulio Alberoni, di Bianca Cappello, di Concino Concini*. Redatti da un'unica mano, i testi manoscritti sono complessivamente attribuibili alla prima metà del XVIII secolo (cfr. *Inventario dei manoscritti della Biblioteca Forteguerri e della Biblioteca Fabroniana, Pistoia*, Estratto dal Vol. I, *Inventari dei mss. delle Biblioteche d'Italia*, Forlì, Casa editrice Luigi Bordini, 1891). Come indicato nell'ultima pagina del volume, si tratta di copia effettuata sulla base di un non meglio specificato originale: «Furono estratte le presenti Copie dal suo Originale colli stessi errori nello Scrivere, che in esso appariscono». Lo scritto incentrato sulla morte di Luigi XIV fu parzialmente pubblicato nel 1715, con alcune variazioni stilistiche e di contenuto, con il titolo *Relazione delle pie circostanze seguite nella morte del glorioso monarca Luigi XIV il Grande, Rè di Francia e di Navarra*, in Lucca, per Domenico Ciuffetti, 1715. La trascrizione del manoscritto conservato nella Biblioteca Forteguerriana qui proposta è fedele all'originale dal punto di vista semantico, sintattico e grafico (anche per quanto riguarda l'uso della punteggiatura e delle accentuazioni). Per facilitare la comprensione, sono state tuttavia sciolte le numerose abbreviazioni presenti nel testo fonte.

² Armand-Gaston Maximilien de Rohan-Soubise (1674-1749), cardinale e Gran Cappellano di Francia.

³ Philippe, duc d'Orléans (1674-1723), futuro reggente.

di Humene⁴, e per un'ora intiera a Monsù de Smarez⁵ Ministro delle Finanze, e dopo al Cancelliere; e poi scrisse di proprio pugno da cinque fogli, che diede al suddetto Cancelliere per consegnare al Duca di Orleans, e questi contenevano le disposizioni del futuro Governo, e la dichiarazione del Reggente del Regno nella persona del Duca di Orleans, li sovrintendenti nell'educazione, e nutritura del piccolo Rè il Duca d'Umene, e della Principessa di Conti⁶ sua figlia. Sceglieva per Precettore Monsù P. l'Abbé Florici⁷ Vescovo di Frigius, e per Governatore, e Procuratore il Maresciallo Villeroi⁸, doppo di che, che non temessero di aprire il suo Testamento, perché lo troverebbero con l'ordine sopradetto, tutto ciò durò fino alla mezza Notte, e passò il restante con poca quiete. Il Lunedì Mattina fece venire il piccolo Delfino per darli la sua benedizione, e fattolo porre a sedere sopra il suo Letto così parlò: Io moio, e vi lascio un gran Regno, al quale voi pervenite in quell'Età appunto io cominciai a regnare, gran sventura per me, perché non avevo ancora quella cognizione necessaria per sostenere un peso così grande. Troppo dunque procurai l'assistenza de miei Ministri, che tanto costò cara al mio Regno le loro insinuazioni unite all'inclinazione mia naturale mi impegnarono sovente in tante Guerre, e si lunghe, e si varie, dalle quali, benché io ne sia riuscito con Gloria, non però senza spargere il Sangue dei miei Sudditi. Questa Gloria troppo m'invanì ben lo conosco per amor di questa ho sacrificato tante Battaglie, e in esse tante Vittime, ed hò aggravato in tante occasioni il mio Popolo. La mia Gioventù non vi serva di norma per regolare la vostra. Le mie passioni favorite dagli anni troppo talvolta anno amato li piaceri, confesso i trasporti di quell'Età, et ora rinnovo le Suppliche di Perdono a quel Dio, che mi doverà giudicare. Voi fra tanto temete quel Dio ch'è il Rè dei Rè, e la base, e il fondamento dell'umana felicità, e che farà, se voi l'onorerete, l'abbondanza, e la benedizione del vostro Regno che è suo, fate, che i vostri Popoli lo rispettino, et egli farà, che questi rispettino anco Voi. Amate la pace, conservate il riposo all'Europa, mantenete l'amicizia con i vicini, propagate il commercio, sollevate i Sudditi, in fine riguardategli con l'occhio di Padre, siavi a cuore la Giustizia, l'unione, la Concordia, e l'amore a quei del vostro sangue, l'ubbidienza al Padre comune de Fedeli, senza la quale non sapeste già mai regnare felicemente, vivete dunque felice, prospero, e lungo sia il vostro Regno, piova sopra di voi le sue Benedizioni il Signore, io vi lascio per sempre con la mia Benedizione. Lo congedò con queste ultime parole. Corrispose a tanto affetto con lacrime d'innocenza il piccolo Delfino; indi rivolgendosi al Duca d'Orleans presente, che si fondeva in lacrime, a voi disse, raccomando questo Regno Pietoso, a voi, che avete testimoniato affetto, e stima per me.

Un grande spettacolo questo giorno si rappresenta agli occhi vostri due Rè, uno alla Tomba, l'altro alla culla se Dio determinasse della vita di quest'ultimo, come hà già destinato della mia a Voi, più ad ogni altro questo Regno appartiene, e però voi dovete più d'ogni altro prender parte a ben dirigerlo, fondato sul vostro zelo, e sul vostro amore faccia buoni augurij alla Francia. Io vi ho sempre riguardato in affetto mai hò pensato a farvi torto, e spero di averne data una prova in quest'occasione. Il Duca di Umene, il Conte

⁴ Louis-Auguste de Bourbon, duc du Maine (1670-1736), figlio legittimato di Luigi XIV e di Françoise-Athénaïs de Rochechouart, marquise de Montespan.

⁵ Nicolas Desmarts (1648-1721), Controllore generale delle Finanze.

⁶ Marie-Anne de Bourbon, princesse de Conti (1666-1739), figlia legittimata di Luigi XIV e di Louise de la Vallière.

⁷ Hercule-André de Fleury (1653-1743).

⁸ François de Neufville, duc de Villeroy (1644-1730), Maresciallo di Francia.

di Tolosa⁹ con tutti gli altri Principi averanno per la vostra Persona tutto il Rispetto, e la Stima vi si deve, dependeranno totalmente da vostri ordini, e godo di averli poc'anzi trovati con sentimenti sì giusti. Regni dunque tra gli animi vostri questa perfetta intelligenza, e un medesimo vincolo di amicizia vi unisca a procurare la virtuosa educazione al Rè, il bene dello Stato con il vantaggio dei Popoli. Gettossi tutto coperto di Lacrime al Letto del Rè il Duca d'Orleans atto di baciarli la mano dirottamente piangendo, allora veduto il Duca comparire qualche Lacrima su gli occhi del Re, fece un atto di ammirazione, di che accortosene il Rè disse mio Nipote non vi stupite, se mi vedete piangere, non è per debolezza, ma solo per corrispondere a tutta la tenerezza, che mi mostrate. Doppo aver fatto dire la Messa nella sua Camera, chiamò al suo Letto i due Cardinali di Roano, e di Bissis¹⁰, e doppo aver lodato il lor zelo per la S. Sede: Io moio con dispiacere di non aver potuto metter la pace nella Chiesa di Dio a questo scopo unicamente anno teso tutte le mie operazioni, Dio forse ha destinato al mio Successore il compimento di opera sì gloriosa; questo medesimo Iddio, che l'ha prescelto lo fornirà di mezzi necessari per terminare un'opera sì Santa. Voi intanto assistetelo coi vostri buoni Consigli, e siate verso di lui quelli, siete stati con me, e sappiate che io moio nella Santa Chiesa Cattolica Romana, ad alta voce, volgendosi ai Vescovi assistenti, ed altri Domestici presenti, che non potevano trattenere le Lacrime; indi chiese perdono a tutti i Cortigiani, Ministri, e Sudditi.

A mezzo giorno Madama di Mantenon sortì anche essa con le lacrime agli occhi, et un'ora doppo mezzo giorno chiamò tutti i Principi, e Principesse del Sangue, e a tutti li raccomandò il Delfino, disse, che gli ringraziava di tutto quello, che avevano fatto per lui, e che farebbero conoscere al Mondo, che la sua Memoria era grata, se fussero sempre stati attaccati al Servizio, et alla Persona del Rè, che lo riguardassero con amore, e lo servissero con fedeltà. Disse alle Principesse, che le raccomandava l'unione, e l'amicizia fra di loro, che qualche volta nasceva tra le Donne qualche disgusto, originato per lo più da cose leggere, che obbligano poi i Mariti a prender partito, che in questo modo si fomentano le private inimicizie tra le Famiglie, che poi apertamente talvolta turbano la pubblica tranquillità dello Stato, gl'incaricò la concordia, la Religione, il timor di Dio, e disse, che lui non temeva la Morte, ma il Severo Giudizio di Dio, che aveva offeso. Le abbracciò tutte, e gli disse un Addio per sempre. Alli Principi di Conti et altri Principi Cadetti raccomandò la pace, e l'Amicizia, e gli disse, che servissero con fedeltà il Rè, poichè da ora avanti non lo chiamerebbero con nome di Delfino. Si ricordassero, che la minore età era lunga, che a questo proposito richiamasse a memoria i loro Antenati, che avevano talvolta accese le Guerre Civili nel Regno, che avevano inquietato il Riposo Comune, ma per questo però non si erano trovati meglio; servissero dunque il Rè con zelo, et amore, et seguitassero a darli prova della loro fedeltà, et obbedienza, che egli in tanto dava a loro la sua benedizione, e con abbracciamento li strinse al Seno; nel sortire di questi entrò nella Camera il suo Medico, che vedutolo il Rè piangere, li disse, e perché piangete voi? Forse credevate, che non fossi Mortale, ò assai vissuto, e regnato, bisogna cedere il luogo ad un altro.

Indi fece chiamare Madama di Mantenon¹¹, e pregolla di non abbandonarlo in quelli estremi, e li disse, che l'aveva sempre amata, e non si arrossiva di avere avuto per lei un'amicizia sì perfetta, che il suo merito era superiore, e le qualità troppo grandi.

⁹ Louis-Alexandre de Bourbon, comte de Toulouse (1678-1737), figlio legittimato di Luigi XIV e di Madame de Montespan.

¹⁰ Henry de Thiard, cardinal de Bissy (1657-1737).

¹¹ Françoise D'Aubigné, marquise de Maintenon (1635-1719).

Giunto in questa congiuntura la medesima li aveva portata una lettera del Sig. Cardinale di Noaglies¹², che pregava sua Maestà di concedergli la Grazia di potersi presentare alla sua presenza, e assisterlo in quegli ultimi momenti, al che sua Maestà rispose, che Sua Eminenza non poteva darli maggior contento di quello, mentre l'aveva sempre amato, e non aveva mai avuto il minimo rancore contro di lui, ma che per farlo godere di questa consolazione era necessario, che accettasse la Bolla del Papa, poiché senza di ciò non poteva vederlo. Poscia fece portare il Pacchetto del suo Ministro d'Inghilterra diede vari ordini, e dispose altri affari. A ore 5 si fece portare da scrivere, e scrisse di suo pugno due pagine, ma sentendosi mancar le forze dettò al Cancelliere ben cinque fogli, e gli disse, come doveva immediatamente dopo la sua Morte far condurre il nuovo Rè al parlamento di Parigi per farlo riconoscere, e ricevere per Rè, e li disse infine, che lo pregava non come Cancelliere, ma come Amico di dirli se pensava, che avesse dato buon ordine alle cose, et avesse di maniera tale disposto il tutto, lo pregava in fine di suggerirli in difetto della sua memoria tutto ciò, che giudicava contribuire potesse alla tranquillità, e bene del nuovo Governo, dopo di che disse al Marchese di Cavois¹³ Maresciallo di Logis, che dovesse preparare a Vincennes l'abitazione del nuovo Rè. Questo alla morte con le Lacrime agli occhi li rispose, Sire, io perdo tutto, perdendo voi, e troppo vecchio sono per ricominciar a servire un Rè sì Giovane, perciò ho ceduto la carica a Mons. Cagnij¹⁴ figlio di Monsignor De Sciamigliard¹⁵.

Tutta la notte, e lunedì temendo, che il Rè non spirasse li Principi non entrarono nella Camera, ma si trattenevano nel Gabinetto contiguo; Martedì vedendo che cresceva il male, non volle vedere Persona toltone il Padre Tellier¹⁶ con cui si trattenne in pij e Santi ragionamenti, continuava a parlare con il solito senno, considerando con intrepidezza inesprimibile quel momento fatale, che ci unisce all'Eternità; per il giorno di Giovedì, e Sabato passò con simil coraggio, aspettando ad ogni momento la voce del Signore, egli però dee attribuire alla sua robusta complessione questi giorni di vita di più, o per dir meglio di pena, e patimento. Sentendosi poi insensibilmente mancare, disse più volte dolcemente, querelandosi col Sig.re Dio, le mie forze mi abbandonano, ma io non m'abbandonerò giammai. Con simili, et altri sentimenti di pietà, et amore si disponeva a quel gran passo, che fa tremare i più Santi; Disse per fine a Madama di Maintenon, che egli aveva luogo di essere persuaso, che il di lei amore soffriva in vederlo penare, perché altresì egli prendeva parte nel di lei dolore, che però per togliere ad ambedue un motivo sì giusto, la pregava ritirarsi nella sua abitazione e, nel licenziarla gli disse queste precise parole, Madama addio a rivederci nell'altro Mondo; non si è mai veduto una unione più perfetta, ne una separazione così generosa, come questa; ritiratesi dunque a S. Ciro, e fatto un Dono universale di tutti li suoi Mobili, Argenterie, et Equipaggi a suoi Domestici, non essendosi ritenuti di tanti, che tre per suo servizio a tutti a dato l'ultimo a dio, pregandoli, che la lasciassero morire in riposo. In questo punto primo di settembre 1715 arriva la dolorosa nuova della morte di Luigi Decimoquarto seguita questa Mattina a ore otto di Francia all'età di anni 77, e 73 di suo gloriosissimo Regno. Gran perdita per tutto il Mondo, per la Chiesa, che perde il suo Primogenito e l'Europa il suo riposo, la Francia il suo Sostegno. Dio sollevi una perdita sì grande col conservare il piccolo Rè unico, e prezioso avanzo di tanti Rè.

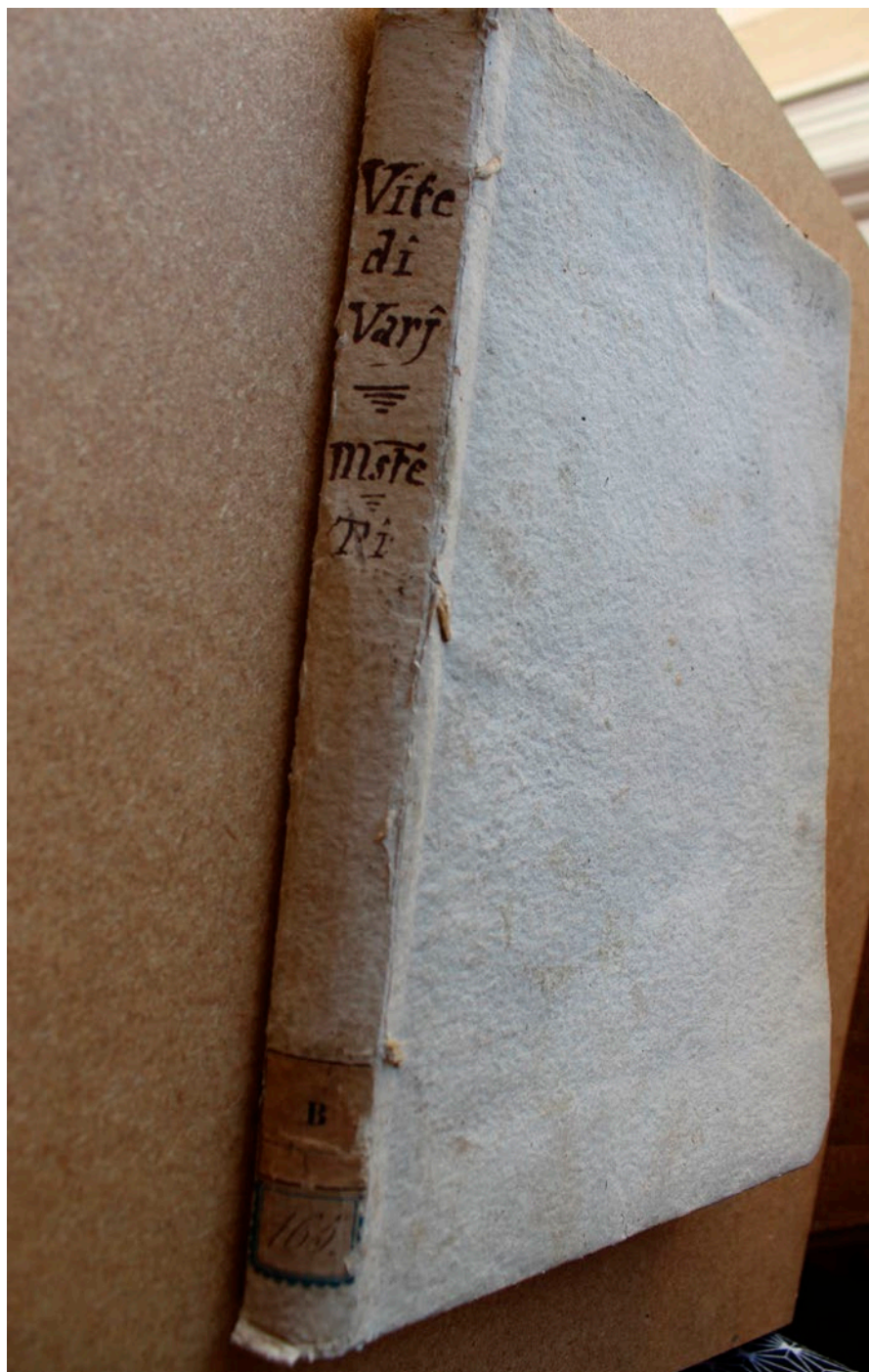
¹² Louis-Antoine de Noailles (1651-1729).

¹³ Louis d'Oger, marquis de Cavoie (1640-1716)

¹⁴ Michel II Chamillart, marquis de Cany (1688-1716).

¹⁵ Michel de Chamillart (1652-1721).

¹⁶ Michel Le Tellier (1643-1719).



Filippo Strozzi 12.1.
Cardinale Albornoz —
Morte di Luigi XIV.
Notizie de' Granduchi ettorici —
Vita del Coniuni —
Vite de' Granduchi Medici regnanti

di Villa di certa Tenuta attenente alla Mensa
Episcopale nel Luogo di S. Jumento ciascuno di loro
arrivò al Supremo Ministero di una delle prin-
cipalissime Monarchie, e tutti due all'Eminenza del
Cardinalato. Praticò alla divina Provvidenza,
quale poi in sostanza è la vera sorte, che gli fu
imperferivabile. Finì a tanto esaltato questo nuovo
Porporato fornito ancora di quei Lumi, coraggio,
e forza, che gli più necessari di fida scorta, e
sicuro sostegno sino all'ultimo termine, di modo che
questi Uesca p. la d. Chiesa proficuo a tutti i Po-
poli principalmente di Cristianesimo assai utile,
e finalmente a se, ed alla sua Patria sommamente
florido.

Sensi di Luigi XIII Rè di Francia,
sua Morte.

Luigi XIII. Il Grande Rè di Francia quinto
di 77 anni, avendo goduto quasi sempre buon
Salute gli convenne pagare il tributo comune a
tutti li Mortali, cominciò qualche Mese a sentire
qualche incomodo da una piaga, che aveva, ma
non tale, che gli impedisse l'applicazione agli affari
del Regno, ma nel Mese di Agosto dell'anno 1715 diede
la Maestà sua speranza di miglioramento, median-
te qualche buono effetto prodotto dall'aver preso il

giorno avanti il Porta di Affinà con Code approna
 da Medici, et al giorno seguente, che fu Sabato di
 La solita audienza ai Ministri, e pranzo in Pubblico,
 e Li Sera cenò con buono appetito, ma fu costretto
 all'improvviso di fua Levata dalla camera tutti gli
 astanti, e un deliquio, che gli sopraggiunse, aumentò
 tosti in quel tempo il dolore della Gamba, e Linvenutosi
 alquanto fece subito chiamar il Confessore, e Confes-
 satori, e brattenutosi fece molto tempo, poi dispi a Me-
 dicio, che l'espistesse, da averlo, e diceva tempo per
 ven Le Misere sue, Non prese punto di riposo l'indomani
 Le Domine assolto Li suoi Ministri, e volse sentin-
 Zinfonia di giua Savatori, de y suo antico della Corte
 si fanno in camera di Lei il giorno di S. Luigi, exco-
 scendo, perfettamente, de y aver di pace alla fine, e si
 all'ancellieri presente chiuder il vostro porta foglio, o da
 e tempo, che lo diceva i Santi Sacramenti della Chiesa,
 e dopo continueremo il nostro Dispiaccio, e in fatti
 Li questo il Santissimo Viatico, La sera volse li so-
 data l'estrema unzione dall' Emo di Leon, poco dopo
 chiama il Duca di Orleans, al quale parlò per tre quarti
 d'ora, e dopo mezz'ora al Duca di Nemours, e y un
 intria a Monse de Marais Ministri del Re, e y un
 e dopo all'ancellieri, e poi scrisse di proprio pugno da
 cinque fogli, che diede al sud. Cancell. e consegnò
 al Duca di Orleans, e questi contenevano la disposizione

di futura Governo, e la dichiarazione del Leggend del
 Regno nella Persona di Duca d. Orleans Li. Soprain-
 tendente nell'educazione, e Nutritura del piccolo che
 il Duca di Orleans, e dlla Principessa di Conti sua
 figlia sceglieva, y Prebtor Monfr. P. Abi. Flo-
 ric. Vescovo di Triguif, e y Governatore, e Procura-
 tor del Marefciale Villeroij, doppo di ciò detto, ed
 non temendo di aprire il suo Testamento, y di lo tro-
 verebbero con l'ordine sopra, tutto ciò duro fino
 alla mezza Notte, e passò il Testame con poca quiete.
 Il Lunedì Mattina fece venire il piccolo Delfino
 y darle la sua benedizione, e fatto giorno si sedea
 sopra il suo Letto così parlò: Io moro, vi lascio
 un gran Regno, al quale io pervenire in quell'Età
 appunto io cominciai a Regnare, gran sventura
 y me, y chi non avevo ancora quella cognizione neces-
 saria y soffocare un po' si grande. Troppo dunque
 procurai l'assistenza de miei Ministri, ed tanto loro
 cara al mio Regno le loro insinuazioni unite all'in-
 clinazione mia naturale mi impegnarono sovente
 in tante guerre, e sì lunghe, e sì varie, dalle quali,
 benché io ne sia riuscito con gloria, non y senza
 spargere il sangue de miei sudditi. Questa gloria
 troppo mi innamora ben lo conosco y amor di questa
 ho sacrificato tante Battaglie, ed in essa tante vittime
 et ho aggravato in tante occasioni il mio Popolo, e
 mia Proventi non vi serva di norma y regolare

La vostra la mia passione favorite dagli anni troppo
 balvolta anno amato li piaceri, confesso i trasporti
 di quell' Età, et ora le novo le suppliche di perdono aque-
 Dio, che mi tovera giudicare. Voi fra tanto temete qual-
 che il Re di Re, e la base, e il fondamento di umana
 felicità, e che farà, se voi li onorete l'abbondanza, e
 la benedizione del vostro Regno ch'è s'fuo, fate, ed i vostri
 Popoli lo aspettano, ed egli farà, che quasi aspettino anco-
 Amato la pace, conservate il Vostro all'Europa mantene-
 l'amicizia con i vicini, propagate il commercio, sollevate
 i sudditi, in fine riguardategli con occhio di Padre, siate
 a cuore la giustizia l'unione, la Concordia, e l'amor di
 quei di vostro sangue, l'ubbidienza al Padre comune del
 Fedele, senza la quale non sapete già mai regnar
 felicemente, vivete dunque felice, prospero, e lungo
 sia il vostro Regno, piova sopra di voi la sua bene-
 dizione. Il Re. Io vi lascio y sempre con la mia
 benedizione. Lo congedo con queste ultime parole
 cortissime di tanto affetto con lacrime di innoceza
 il piccolo Desiderio, indi rivolgendosi al Duca d'Orléans
 presente, che si fondeva in lacrime, a voi disse, l'ac-
 comando questo Regno Piccolo, a voi, da avete testimo-
 niato affetto, e stima y me.
 Un grande spettacolo questo giorno si rappresentò agli
 occhi vostri due Re, uno alla Tomba, l'altro alla sala
 se Dio determinasse d'ella vita di questo ultimo, come la
 già destinato d'ella mia a voi più ad ogni altro questo

Regno appartiene, e però voi debete più d'ogni altro
 prender parte a ben dirigerlo, fondato sul vostro
 zelo, e sul vostro amore: faccia buoni auguri alla
 Francia. Io vi ho sempre riguardato in affetto ma
 ho pensato a farvi torto, e fuero di averne data una
 prova in quest'occasione. Il Duca di Oranes, il Conte
 di Tolosa con tutti gli altri Principi averanno
 per la vostra persona tutto il rispetto, e la stima
 vi si deve, deputeranno totalmente da vostri ordini,
 e godo di averli poi anzi trovati con sentimenti
 sì giusti. Neque dunque tra gli animi vostri
 questa perfetta intelligenza, ed un medesimo vin-
 colo di amicizia vi univa a procurare la virtuosa
 educazione al Re, il bene d'lo Stato con il vantaggio
 de' Popoli. Gettosi tutto coperto di lacrime al letto
 di Re il Duca di Orleans atto di baciarle la mano
 dirottamente piangendo, allora veduto il Duca com-
 parire qualche lacrima su gli occhi di Re, fece un
 atto di ammirazione, di che accortosi Re, disse
 mio Nipote non vi stupite, io me debbe piangere,
 non è y debolezza, ma solo y corrispondenza a tutta
 la benevolenza che me mostrate. Dopo aver fatto rise
 La Mesa nella sua camera, chiamò al suo letto i due
 Cardinali di Roano, e di Bispy, e doppo aver lodato il
 lor zelo y la d'lealtà lo marò con dispiacere di non
 aver potuto metter la pace nella sua di Dio a questo
 scopo unicamente anno teso tutte le mie operazioni,
 Dio forse ha destinato al mio successore il compimento

di opera sì gloriosa. Questo med. padre, del. ha prescelto
 lo fornir di mezzo necessarii, e terminan un opera sì
 Santa. Un intanto assisteblo con i vostri buoni Con-
 sigli, e siate vostro di lui: quelli, siate stati con me,
 sappiate, che io moro nella Santa Chiesa, Catholica Ro-
 mana, ad alta voce, volgendosi ai Vescovi, assistenti,
 et altri Domestici presenti, che non potevano trattenere
 la Lacrima, indi chiese perdono a tutti i peccatori,
 Ministri, e Sudditi.
 A mezzo giorno Madama di Mantova non fortì anche ella
 con la Lacrima agli occhi, es un ora dopo mezzo giorno
 chiamò tutti i Principi, e Principesse di sangue, e tutti
 li raccomandò il Delfino, disse, che gli ringraziava di
 tutto quello, che avevano fatto per lui, e che farebbero compiere
 al Mondo, che la sua Memoria era grata, se fussero sem-
 prati attaccati al servizio, et alla Persona del Re, e lo
 liquidassero con amore, e lo servissero con fedeltà. Disse
 alla Principessa, che la raccomandava l'unione, e l'amici-
 zia di loro, che qual'ora volta nasceva fra le donne qualche
 dispetto, originato per la più da cose Leggere, che obbli-
 gati Mariti a prender partito, che in questo modo si
 lamentano la private inimicizie tra le Famiglie, che non
 appartengono talvolta turbano la pubblica tranquillità
 dello Stato, gli incarico la concordia, la Religione, il ve-
 mor di Dio, e disse, che lui non temeva la morte, ma il
 severo Giudizio di Dio, che aveva offeso l'abbacchio tutto,
 e gli disse un addio per sempre. Alle 4. Pigi di Corda, e sp

et allora Principi. Cadetti. La comando la pace
 L'amicizia, e gli dipe, che servisse con fedeltà il Re;
 poiché da ora avanti non lo chiamerelluo con Nome
 di Delfino. Si ricordi però che la minora età era
 Lunga, che a questo proposito Vichiamas da memoria
 i loro Antenati, che avevano tal volta accettato l'uer-
 ra Civile nel Regno, che avevano inquietato il Popolo
 Comune, ma y questo po' non sperano trovar meglio;
 Servisse dunque il Re con zelo, et amore, seguendo
 a darli prova della loro fedeltà, et obbedienza, che
 egli in tanto darà a loro la sua benedizione, et con
 abbracciamento le forme al Vero. Nel sortire di questi
 entro nella camera il suo Medico, che veduto il Re
 piangere, li disse, e y che piangesse voi? Forse
 credevate, che non fosse mortale, o a frai vespero,
 Regnato, bisogna cedere il luogo ad un altro.
 In di fece chiamare Madama di Montmorency, pregolla
 di non abbandonarlo in quelli estremi, e li disse, che
 l'aveva sempre amata, e non si arrosiva d'aver
 avuto y lei un'amicizia sì yfesta, che il suo merito
 era superiore, e la qualità d'oy più grandi. Giunto in
 questa congiuntura la medesima aveva portata una
 lettera di Sig. Carlo d'Anglais, che pregava sua
 Maestà di concedergli la grazia di potersi presen-
 tare alla sua presenza, e assisterlo in quegli ultimi
 momenti, al che sua Maestà si oppose, che sua Eminenza
 non poteva darli maggior contento di quello, mentre

L'aveva sempre amato, e non aveva mai avuto il
 minimo lacerato contro di lui, ma che per farlo godere
 di questa consolazione era necessario, era accettato la
 Bolla del Papa, poiché senza di lui non poteva vederlo.
 Cosi fu fatto portare il Pacchietto di suo Ministro di Inghil-
 terra diede vari ordini, e disposti altri affari; Aveva
 si fece portare da scrivani, e scrisse di suo Pugno due
 pagine, ma sentendosi mancar la forza detto all'uscito.
 e ben cinque fogli e gli disse, come doveva immediata-
 mente dopo la sua morte far condurre il nuovo Lei al
 parlamento di Parigi per farlo riconoscere, e ricevere
 lui, e li disse in fine, che lo pregava non come sanato,
 ma come amico di darle la sua persona, era averselo dato buon
 ordine alla corte, ed aversi di maniera tale disposto il
 tutto. Lo pregava in fine di suggerirli in difetto d'essa
 memoria tutto ciò, che quindici anni contribuiva potesse alla
 tranquillità, e bene del nuovo Governo, dopo di che disse
 al Marchese di Cavois Maresciallo di Logi, era dovesse
 prepararsi a Vienna l'abitazione di nuovo Re; questo
 alla morte sua la Lacorne agli occhi li disse, e li disse,
 che questo tutto, perdendo voi, e troppo vecchio sono
 per servire un Re sì giovane, più ho
 di donna la Cadice, la Carrière, Mons. Cagny di Maffei,
 da Vienna gli andò.
 La notte, e lunedì mattina, era il Re non si girava
 Li Principi non entrarono nella Camera, ma si

trattenevano nel Gabinetto contiguo; Martedì ve-
 dendo, che credeva il male, non volle vedere l'Esena-
 toleone il Pre. Tellier condusse se trattenne in più
 Santi. Ragionava, continuava a parlare con il folio
 sonno, considerando con incomprensibile quel
 momento fatale, che ci unisce all'Eternità; Per il giorno
 di giovedì, e sabato passò con simil. coraggio, affet-
 tando ad ogni momento la voce di sé, e gli però deve
 attribuire alla sua robustezza e complesione questi
 giorni di vita di più, o per meglio di giunta, e pati-
 mento. Sentendosi poi insensibilmente mancare, dispa-
 riva volte dolcemente, querelandosi col sig. Dio, Le mie
 forze mi abbandonano, ma se non m'abbandonerò
 giammai. Con simili, ed altri sentimenti di pietà, e
 amore se disponeva a quel gran passo, che fa tremare
 i più Santi; Disse yssiere a Madame di Manteau,
 che egli aveva luogo di se, persuaso, che il di lei amore
 soffriva in vederlo penare, più che altro se egli pro-
 vedeva parte nel di lei dolore, che yo y toglievadome
 bene un motivo se questo, la pregava di tirarsi nella
 sua abitazione, e nel licenziarla gli disse queste parole
 parole; Madame addio a rivederci nell'altro Mondo.
 Non si è mai veduto una unione più spessa, né una
 separazione così generosa, come questa. Ritiratosi dunque
 al. Ciro, e fatto un dono universale di tutti le suoi
 Mobili, e argentei, e Equipaggi a suoi Domestici,
 non essendosi ritirato di tanti, e altro y suo servizio

a tutti a dato l'ultimo a. dio, pregandoli, che la Sapienza
 morisse in riposo. In questo punto primo di Goro 1715. an-
 va la dolorosa nuova alla Corte di Luigi Decimo quan-
 seguita questa Mattina a ore otto di Francia dli. Età
 anni 77, 273 di suo gloriosissimo Regno. Gran perdita
 tutto il Mondo per la Chiesa, che perde il suo primogenito
 e l'Europa il suo riposo, La Francia il suo sostegno. Di
 solleva una perdita sì grande col conservare il piccolo
 Re unico, e prezioso avanzo di tanti Re.
 Ristretto alla Vita, e Morte del Ser.^{mo} Gran Duca
 Ferdinando Secondo.
 Il Ser.^{mo} Gran Duca Ferdinando 2do figliuolo del Ser.^{mo} Gran
 Duca Cosimo 2do, della Serenissima Arcid. e M.^{te} Maria
 d' Austria Sorella di Ferdinando 2do Imperatore na-
 que in Firenze li 14 Luglio 1610. a ore 23, e mezzo, gli
 morì il suo Ser.^{mo} Padre li 28 Feb. 1620. ab incarnat.
 An. 11 Marzo detto Viceve nel Salone di Palazzo vecchio
 l'Assistenza de Senatori, e folleggi con la Ser.^{ma} Nutrice
 An. 28 Marzo 1621. dette in Duomo. l'Anello alla Ser.^{ma}
 Arciduchessa Claudia Sorella del Gran Duca Cosimo 2do
 Vedova del Duca di Urbino, e Madre della Gran Duchessa
 Vittoria della Rovere. Il Ser.^{mo} Arciduca di Spira suo sposo
 Li 23. Feb. 1621 ab incarnat. andò in Alemagna, e ritornò
 tornò li 12 Lug. 1624.
 An. 14 d. Viceve nel Salone Terreno de Pitti. l'Assistenza
 de Consiglieri, e Senatori, ufuso quel giorno d'istituire
 la Rovere Regina aolutamente. Li 20. 1632. ebbe la
 infanta

INDICE DEI NOMI

- Acutis, Cesare 46, 47
 Aimé-Martin, Louis 74
 Ajello, Epifanio 98n.
 Alberoni, Giulio 135n.
 Alessandro Magno 59
 Alfonso II d'Este, duca di Ferrara 95n., 97
 Allason, Barbara 93, 98n., 100n.
 Allodoli, Ettore 96n.
 Anselin, Jean-Louis 74
 Antonucci, Fausta 43n., 48n.
 Arago, Stefano 45n.
 Arbasino, Alberto 45
 Arellano, Ignacio 35n.
 Ariosto, Ludovico 96n., 97
 Ariosto, Orazio 97
 Aristofane 115, 116n.
 Aristotele 18, 59, 64
 Arnscheid, Gero 44n.
 Artois, Charles Philippe de France, comte de 60, 62
 Audran, Benoît 74
 Augusto, Caio Giulio Cesare Ottaviano 18, 59
 Azcona, Rafael 56

 Bachtin, Michail Michailovič 46, 94, 97
 Baczyńska, Beata 44n.
 Baldo, Francesco 56
 Barra, Concetta
 Barthes, Roland 109
 Bartoli, Francesco Saverio 56
 Bartoli, Girolamo 102

 Basile, Bruno 94, 95n., 97n., 99, 100n.
 Bastide, Jean-François 12, 59, 60, 63, 66-68
 Baty, Gaston 80
 Baudelaire, Charles 13, 88n., 91, 112-113, 119, 121-126, 127n., 128-130
 Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de 116
 Béjart, Armande 118
 Bénichou, Paul 122
 Béranger, Jean-Pierre de 125-126
 Bergson, Henri 110
 Bernardin, Napoléon-Maurice 19
 Bernier, Marc-André 68n.
 Bernini, Gian Lorenzo 20, 21
 Bettòli, Parmenio 88n., 89-90
 Biagini, Enza 11, 13, 87
 Bianchi, Brigida 52
 Biancolelli, Domenico Giuseppe 81
 Biancolelli, Louis 82-83
 Bibliophile Jacob (Paul Lacroix) 12, 66, 73-76, 78
 Bloch, Marc 76
 Blondel, Jacques-François 60, 63, 68n.
 Boileau, Nicolas 12, 19, 53n., 118, 126
 Bonnart, Henri 53
 Bonnart, Jean-Baptiste 81
 Bonnart, Nicolas 81
 Bonnart, Robert 12, 53, 54, 58
 Borromini, Francesco 21
 Borsellino, Nino 96n.
 Bossuet, Jacques Bénigne 19
 Boucher, François 74

- Bourdon, Sébastien 75
 Bourget, Paul 123n.
 Bragaglia, Anton Giulio 57
 Braque, Georges 22
 Brillat-Savarin, Anthelme 129
 Brissart, Pierre 74
 Brofferio, Angelo 45n.

 Calcese, Andrea 56
 Calderón de la Barca, Pedro 44n., 45n., 46n., 47, 48n., 49n., 50
 Callot, Jacques 126
 Cancelliere, Enrica 48, 49n., 50
 Cantù, Cesare 88
 Capobianco, Fernanda 53n.
 Cappello, Bianca 135n.
 Carafa, Antonio 93n.
 Caravaggi, Giovanni 47
 Cars, Laurent 74
 Castello, Benedetto 102
 Cataneo, Maurizio 99
 Cattaneo, Maria Teresa 48n.
 Catullo 129
 Cavoie, marquis de (Louis d'Oger) 138
 Caye, Pierre 63n.
 Cecchi, Carlo 57
 Cesalpino, Andrea 97
 Cesare, Giulio 18, 59
 Cézanne, Paul 22
 Chamillart, Michel 138
 Chamillart, Michel II 138
 Champmeslé, Marie Desmares 79
 Chapoton, François 78
 Chénier, André 129
 Chevalley, Sylvie 12, 73, 77-79
 Chevotet, Jean-Michel 63
 Chiari, Pietro 93
 Cicerone, Marco Tullio 18, 59
 Clément, Michèle 69n.
 Cochin, Charles Nicolas 68
 Colbert, Jean-Baptiste 78
 Colombo, Cristoforo 92n.
 Compagnon, Antoine 109n., 110
 Concini, Concino 135n.
 Confalone, Marina 57

 Conti, princesse de (Marie-Anne de Bourbon) 136
 Contorbis, Franco 94n.
 Corneille, Pierre 19, 26, 59, 73, 78-79, 84, 113, 123
 Cortese, Nino 91, 92n.
 Cousin d'Avallon (Charles-Yves Cousin, detto) 109n.
 Couton, Georges 114n.
 Coypel, Charles-Antoine 73, 74
 Crépet, Jacques 128
 Croce, Benedetto 91, 100, 101n.
 Cugy, Pascale 53n.
 Curtius, Ernst Robert 23

 D'Agostino, Alfonso 48n.
 D'Alembert, Jean-Baptiste Le Rond 111, 121
 Dalla Valle, Daniela 10, 11, 17, 24
 Daumier, Honoré 127
 Davrius, Aurélien 63n., 68n.
 De Filippo, Eduardo 57
 De Fornaris, Fabrizio 55
 De Giorgi, Elisa 94, 98
 Deierkauf-Holsboer, Sophie Wilma 77n.
 Delacroix, Eugène 88n.
 Della Porta, Giovan Battista 55
 Delon, Michel 10, 11, 59, 68n.
 Denon, Vivant 63n., 68
 Demostene 18, 59
 De Muto, Salvatore 57
 Derrida, Jacques 110
 De Sanctis, Francesco 13, 87, 90-101
 De Silva, Diego 56
 Desmarte, Nicolas 136
 Destouches, Philippe Néricault 115n.
 Dezallier d'Augeville, Antoine-Joseph 63n.
 Díaz, Susana 47n.
 Diderot, Denis 67, 68n., 113
 Di Stefano, Giuseppe 45n.
 Dolfi, Laura 10, 11, 27, 31n., 40n., 47n.
 Donizetti, Gaetano 90
 Dorat, Claude-Joseph 129

D'Ormesson, Jean 9
 D'Ors, Eugenio (Eugeni d'Ors i Rovira) 23
 Dubois, Claude-Gilbert 23
 Dufresny, Charles-Rivière 82-83
 Du Parc, mademoiselle (Marquise-Thérèse de Gorla) 79
 Dupont, Henriquel 74

 Eleonora d'Este 89, 95-97, 99
 El-Khoury, Rudolph 68n.
 Ertinger, Franz 85
 Etlin, Richard 64n.

 Fabiano, Andrea 56n.
 Fasano Guarini, Elena 45n.
 Fatouville, Nolant de (Anne Mauduit de Fatouville) 81n., 83
 Falck, Jérémias 81
 Febvre, Lucien 76
 Ferrand, Nathalie 68n.
 Ferretti, Jacopo 89
 Ferroni, Giulio 46
 Fidia 18, 59
 Fiorellino, Barbara 48n.
 Fiorilli, Tiberio 55, 81
 Fiorillo, Silvio 56
 Fleury, Hercule-André de 136
 Floridor (Josias de Soûlas) 79
 Fontaine, Auguste 75
 Fontana, Luca 48, 49n.
 Fontebasso, Giovanni 89
 Forestier, Georges 109n.
 Francanzani, Michelangelo 10, 12, 53, 54, 55, 56, 57, 81
 Franco y Bahamonde, Francisco, Caudillo de España 59
 Freud, Sigmund 112, 117n.
 Fumaroli, Marc 22, 23

 Gaillard, Aurelia 61n.
 García Lorca, Federico 9
 Garibaldi, Giuseppe 126
 Gasparetti, Antonio 46, 47n.
 Gautier, Théophile 130

Gautier-Garguille (Hugues Guéru) 81
 Gentili, Scipio 102
 Gherardi, Evaristo 55, 82-83, 86
 Gherardi, Giovanni 55n.
 Giacometti, Paolo 90
 Gillot, Claude 84
 Girard, René 131
 Gluck, Christophe Willibald 90n.
 Goethe, Johann Wolfgang von 89n., 90, 92n., 93-100
 Goin, Andrea 47n
 Goldoni, Carlo 89-90, 93-95, 97-98, 100-101
 Góngora y Argote, Luis de 11, 40
 Gorju, Guillot 81
 Gozzi, Carlo 44, 93
 Greco, Franco Carmelo 53n.
 Grohmann, Johann Gottfried 70, 72
 Gros-Guillaume (Robert Guérin) 81
 Guardenti, Renzo 10, 12, 73, 77n, 80n., 81n.
 Guardia, Jean de 113, 114n.
 Guastavini, Giulio 102
 Guicciardini, Roberto 50
 Guichard, Charlotte 67n.
 Guillot-Gorgju (Bertrand Hardouin de Saint-Jacques) 81

 Hallé, Noël 68
 Hamilton, Antoine 62
 Hardy, Thomas 19
 Hegel, Georg Wilhem Friedrich 111
 Herman, Jan 68n.
 Hogarth, William 74
 Houdetot, madame d' (Elisabeth Françoise Sophie Lalive de Bellegarde, contessa d'Houdetot) 113
 Houssaye, Arsène 129
 Hugo, Victor 13, 110n., 111-113, 116-117, 120-121, 129
 Huret, Grégoire 81

 Ingres, Jean-Auguste-Dominique 74

 Jacquot, Jean 77

- Jodelet (Julien Bedeau) 81
 Joullain, François 81
- La Bouëxière, Jean Gaillard de 63
 La Bruyère, Jean de 19
 La Cecilia, Giovanni 44
 Lafon, Henri 68n
 La Fontaine, Jean 19
 Landi, Michela 11, 13, 14, 53n., 109
 Lanson, Gustave 19
 La Rochefoucauld, François de 19
 Larue, Anne 69n.
 Latour, Bruno 109
 Lavezzi, Franca 94n.
 La Vista, Luigi 92
 Law, John 59
 Lebègue, Raymond 20
 Le Boulanger de Chalussay 73
 Le Brun, Charles 81
 Le Camus de Mézières, Nicolas 63
 Le Carpentier, Antoine-Mathieu 63
 Lenclos, Ninon de 74
 Leopardi, Giacomo 95
 Le Tellier, Michel 138
 Levi, Eugenio 89
 Lievi, Cesare 50
 Locatelli, Domenico 81
 Lolli, Angelo Agostino 81
 Lombardi, Marco 14, 17, 43
 Lucrezio (Tito Lucrezio Caro) 18, 59
 Luigi II di Borbone-Condé (detto Grand Condé) 59
 Luigi XIII di Borbone, re di Francia 73n, 79n
 Luigi XIV di Borbone (detto il Re Sole) 10, 12, 18-19, 25, 55, 59, 73n., 74, 77-78, 79n., 80, 135-137
 Luigi XV di Borbone, re di Francia 60, 62, 136
 Lulli, Giovan Battista 90n.
- Maffia, Dante 87n, 91-92, 94, 95n., 96n., 100, 101n.
 Maine, comte du (Louis-Auguste de Bourbon) 136
- Maintenon, madame de (Françoise d'Aubigné) 78, 137
 Mairet, Jean 19
 Maistre, Joseph de 109
 Manso, Giambattista 92, 96-97, 99, 100n.
 Manzoni, Alessandro 88
 Marcello, Pietro 57
 Maria Antonietta d'Asburgo-Lorena, regina di Francia 62
 Mariette, Jean 82
 Marivaux, Pierre de 129
 Marone, Gherardo 45, 47
 Martin, Carole 63n.
 Martin, Christophe 68n., 69n.
 Martin, Meredith 69n.
 Martineau, Henri 116n.
 Martinengo, Alessandro 45n.
 Mathieu-Castellani, Gisèle 24
 Mauron, Charles 116n.
 Mayer, Charles Joseph de 61
 Mazzoni, Stefano 76n.
 Megale, Teresa 10, 12, 53, 54n.
 Melai, Maurizio 56n.
 Menaggio, Dionisio 54
 Mercuriale, Girolamo 99
 Millo, Achille 57
 Mignard, Pierre 73
 Molière (Jean-Baptiste Poquelin) 11, 13, 16, 19, 73-79, 81, 93, 109-111, 113-121, 123-127, 129-131
 Monsiau, Nicolas André 74
 Montaigne, Michel de 20,
 Montálban (Juan Pérez de Montálban) 44
 Montdory (Guillaume Gilbert) 79
 Montecatino, Antonio 92, 93n., 95
 Montespan, marquise de (Françoise-Athénaïs de Rochechouart) 136n., 137n.
 Monti, Vincenzo 88
 Moratín, Leandro 45n.
 Moréri, Louis 89
 Mori, Angelo 88n., 89
 Moulin, Fabrice 69n.

- Muscetta, Carlo 96n.
 Musset, Alfred de 117, 124, 130
 Muzzioli, Giovanni 88
- Nerone (Lucio Domizio Enobarbo) 30
 Nerval, Gérard de 97
 Neufville, François de, duc de Villeroy 136
 Nietzsche, Friedrich 116
 Noailles, Louis-Antoine de 138
 Norberg, Kathryn 69n.
 Nota, Alberto 89
 Nougé, André 27n., 30n., 34n., 40n.
- Ollaiger, Claire 60n, 63n, 69n
 Orazio (Quinto Orazio Flacco) 18, 59
 Orioli, Luisa 47, 50
 Orlando, Francesco 10, 11, 13, 109, 110n., 111-113, 117n., 118n., 119, 122-123, 127n., 129, 131
 Orléans, Philippe d' (Filippo di Francia, duca d'Orléans) 135
 Orvieto, Paolo 92
 Oteiza, Blanca 27n.
 Ovidio (Publio Ovidio Nasone) 17, 18, 59
- Palaprat, Jean 83
 Palomo, Pilar 34n.
 Parodi, Daniela 94n.
 Pascal, Blaise 19,
 Pasolini, Pier Paolo 45
 Pasqualoni, Salvatore 97
 Pasquier, Pierre 79n.
 Peral Vega, Emilio 45n.
 Pericle 18, 59
 Perrin-Kelissa, Anne 69n.
 Petrarca, Francesco 88
 Petrolini, Ettore 57
 Picart, Bernard 81-83
 Pichois, Claude 125-126
 Platone 18, 59
 Poe, Edgar Allan 127
 Poggi, Giulia 47n.
 Ponsard, François 129
- Poulet-Malassis, Auguste 126
 Poussin, Nicolas 22
 Prassitele 18, 59
 Prati, Giovanni 90
 Prévost, Antoine-François, abbé 68n
 Prieto, Isabel 27n., 34n.
 Profeti, Maria Grazia 10, 11, 43, 44n., 45n., 46n.
 Prota Giurleo, Ulisse 55n.
 Proust, Marcel 109n.
 Puccini, Dario 47
- Quevedo y Villegas, Francisco Gómez de 54
 Quinault, Philippe 68
- Racine, Jean 11, 19, 22, 78-79, 115, 117-118, 123, 129
 Ranieri, Massimo 56
 Raymond, Marcel 24
 Regnard, Jean-François 83
 Restif de la Bretonne (Nicolas Edme Rétif) 63n.
 Riccoboni, Luigi 114, 116, 118
 Rivara, Annie 65, 69n.
 Rohan-Soubise, Armand Gaston Maxilien de 135
 Ronconi, Luca 50
 Ronsard, Pierre de 131
 Rosa, Salvator 12, 54
 Rosini, Giovanni 89
 Rossellini, Roberto 57
 Rotrou, Jean 19
 Rousseau, Jean-Jacques 13, 111-113, 118, 121
 Rousselet, Gilles 81
 Rousset, Jean 20, 21, 22, 24, 25
- Sade, Donatien-Alphonse-François de 68n
 Saint-Hyacinthe, Thémiseul de 12, 60, 61n., 63
 Sainte-Beuve, Charles Augustin de 110, 117-118-120, 123n.
 Saisselin, Rémy 69n.

- Sallebray, sieur de 78
 Samonà, Carmelo 47, 48n.
 Santanelli, Manlio 56
 Sanvitale, Anna Eleonora 95n.
 Sauvé, Jean 74
 Scaparro, Maurizio 56
 Schlegel, Friedrich 13, 114-115, 118-120
 Scola, Ettore 56
 Scudéry, Georges de 78
 Serassi, Pietro Antonio 92
 Sgarzi, Giacomo Maria 50
 Shakespeare, William 113, 115, 116n, 117-121, 123-124
 Simone, Franco 18
 Socrate, Mario 47
 Solerti, Angelo 90n., 92
 Sozzi, Lionello 24
 Sparacello, Giovanna 56n.
 Stendhal (Henri Beyle) 13, 115-116, 123
 Strada Janovič, Clara 94n.
 Strozzi, Filippo 135n.

 Tardieu, Ambroise 74
 Tasso, Cornelia 96-97, 100
 Tasso, Torquato 10, 13, 17, 87-97, 99-102, 106
 Tedesco, Anna 43n.
 Telesio, Bernardino 97
 Tentori Montalto, Francesco 47
 Terenzio (Publio Terenzio Afro) 93
 Thiard, Henry de, cardinal de Bissy 137
 Thibaudet, Albert 110
 Tieck, Ludvig 119
 Tietz, Manfred 44n.
 Tirso de Molina (Gabriel Téllez) 11, 27, 31, 32, 33, 35, 36, 37, 38, 40, 41, 42, 46n., 47, 48n.
 Tito Livio 18, 59, 129
 Torelli, Giacomo 79
 Tortoriti, Giuseppe 82

 Toulouse, comte de (Louis-Alexandre de Bourbon) 137
 Trissino, Giangiorgio 88
 Tristan l'Hermite (François l'Hermite) 19,
 Troisi, Massimo 56
 Trovato, Rosario 48n.
 Turlupin (Henri Le Grand) 81

 Unamuno, Miguel de 43

 Vallière, Louise de la 136
 Varese, Claudio 92n.
 Varrone, Marco Terenzio 18, 59
 Vázquez, Luis 39n.
 Vazzoler, Franco 56n.
 Vecchia, Marco 48n.
 Vega y Carpio, Felix Lope de 11, 40, 45, 46n., 47, 48
 Verio 13, 81, 85
 Vernet, Émile Jean Horace 126
 Vestroni, Valentina 69n.
 Vico, Giambattista 92n.
 Villari, Pasquale 90, 100
 Virgilio (Publio Virgilio Marone) 18, 59, 96n.
 Vitolo, Sergio 57
 Vitruvio (Marco Vitruvio Pollione) 18, 59
 Vittorini, Elio 45
 Viviani, Raffaele 57
 Voltaire (François Marie Arouet) 18, 25, 59, 111, 115, 125n.

 Wagner, Richard 76n., 118
 Watson, Harold 110n.
 Watteau, Jean-Antoine 84
 Weyen, Laurent 73

 Young, Paul 69n.

 Ziegler, Jean 126n.

VOLUMI PUBBLICATI

MODERNA/COMPARATA

1. *Giuseppe Dessì tra traduzioni e edizioni. Una raccolta di saggi*, a cura di Anna Dolfi, 2013.
2. *Il racconto e il romanzo filosofico nella modernità*, a cura di Anna Dolfi, 2013.
3. *Dessì e la Sardegna. I carteggi con il «Ponte» e Il Polifilo*, a cura di Giulio Vannucci, 2013.
4. *Tre amici tra la Sardegna e Ferrara. Le lettere di Mario Pinna a Giuseppe Dessì e Claudio Varese*, a cura di Costanza Chimirri, 2013.
5. *Non dimenticarsi di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, a cura di Anna Dolfi, 2014.
6. Nicola Turi, *Giuseppe Dessì. Storia e genesi dell'opera. Con una bibliografia completa degli scritti di e sull'autore*, 2014.
7. Giorgio Caproni, *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti (1948-1990)*, a cura di Melissa Rota. Introduzione di Anna Dolfi, 2014.
8. *Non finito, opera interrotta e modernità*, a cura di Anna Dolfi, 2015.
9. Giuseppe Dessì-Enrico Falqui, *Lettere 1935-1972. Con una raccolta di racconti dispersi*, a cura di Alberto Baldi, 2015.
10. *Biblioteche reali, biblioteche immaginarie. Tracce di libri, luoghi e letture*, a cura di Anna Dolfi, 2015.
11. Enza Biagini, *Saggi di Teoria della letteratura. Percorsi tematici*, 2016.
12. *L'ermetismo e Firenze*. Atti del convegno internazionale di studi. Firenze, 27-31 ottobre 2014, a cura di Anna Dolfi, 2016, voll. 2.
13. *Ecosistemi letterari. Luoghi e spazi della finzione narrativa*, a cura di Nicola Turi, 2016.
14. Oreste Macrí-Vittorio Pagano, *Lettere 1942-1978. Con un'appendice di testi dispersi*, a cura di Dario Collini, 2016.
15. Giorgio Caproni, *«Il girasole». Un'antologia per la radio*, a cura di Giada Baragli, 2017.
16. Enza Biagini, *L'interprete e il traduttore. Saggi di Teoria della letteratura*, 2016.
17. Giuseppe Dessì, *Sulle riviste di Vecchietti negli anni 30-40. Racconti e scritti dispersi*, a cura di Francesca Bartolini, 2016.
18. Girolamo Bartolommei, *Didascalia cioè dottrina comica libri tre (1658-1661). Saggio introduttivo. L'opera esemplare di un 'moderato riformatore'*, edizione critica e note di Sandro Piazzesi, 2016.
19. Anna Dolfi, *Dopo la morte dell'io. Percorsi bassaniani «di là dal cuore»*, 2017.
20. *Raccontare la guerra. I conflitti bellici e la modernità*, a cura di Nicola Turi, 2017.
21. *Gli intellettuali/scrittori ebrei e il dovere della testimonianza. In ricordo di Giorgio Bassani*, a cura di Anna Dolfi, 2017.
22. Margherita Dalmati, *Lettere agli amici fiorentini. Con i carteggi di Mario Luzi, Leone Traverso e Oreste Macrí*, a cura di Sara Moran, 2017.
23. Vasco Pratolini, *L'ammuina*, a cura di Maria Carla Papini, 2017.
24. *Stabat mater. Immagini e sequenze nel moderno*, a cura di Anna Dolfi, 2018.
25. *Nel «melograno di lingue». Plurilinguismo e traduzione in Andrea Zanzotto*, a cura di Giorgia Bongiorno e Laura Toppan, 2018.
26. Claudio Cazzola, *Ars poetica. I classici greci e latini nell'opera di Giorgio Bassani*, 2018.
27. *La fortuna del 'Secolo d'Oro'. Per Marco Lombardi*, a cura di Barbara Innocenti, 2018.
28. *«Per amor di poesia (o di versi)». Seminario su Giorgio Caproni*, a cura di Anna Dolfi (in corso di stampa).
29. Ruggero Jacobbi, *Le notti di Copacabana*, a cura di Gioia Benedetti (in corso di stampa).
30. Luciano Anceschi-Giuseppe De Robertis, *Lettere 1940-1952*, a cura di Dario Collini (in preparazione).

31. *Giorgio Caproni. Bibliografia delle opere e della critica (1933-2018)*, a cura di Michela Baldini (in preparazione).

La collana, che si propone lo studio e la pubblicazione di testi di e sulla modernità letteraria (cataloghi, corrispondenze, edizioni, commenti, proposte interpretative, discussioni teoriche) prosegue un'ormai decennale attività avviata dalla sezione *Moderna* (diretta da Anna Dolfi) della *Biblioteca digitale del Dipartimento di Italianistica* dell'Università di Firenze di cui riportiamo di seguito i titoli.

MODERNA

BIBLIOTECA DIGITALE DEL DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA

1. *Giuseppe Dessì. Storia e catalogo di un archivio*, a cura di Agnese Landini, 2002.
2. *Le corrispondenze familiari nell'archivio Dessì*, a cura di Chiara Andrei, 2003.
3. Nives Trentini, *Lettere dalla Spagna. Sugli epistolari a Oreste Macrì*, 2004.
4. *Lettere a Ruggero Jacobbi. Regesto di un fondo inedito con un'appendice di lettere*, a cura di Francesca Bartolini, 2006.
5. «*L'Approdo*». *Copioni, lettere, indici*, a cura di Michela Baldini, Teresa Spignoli e del GRAP, sotto la direzione di Anna Dolfi, 2007 (CD-Rom allegato con gli indici della rivista e la schedatura completa di copioni e lettere).
6. Anna Dolfi, *Percorsi di macritica*, 2007 (CD-Rom allegato con il *Catalogo della Biblioteca di Oreste Macrì*).
7. *Ruggero Jacobbi alla radio*, a cura di Eleonora Pancani, 2007.
8. Ruggero Jacobbi, *Prose e racconti. Inediti e rari*, a cura di Silvia Fantacci, 2007.
9. Luciano Curreri, *La consegna dei testimoni tra letteratura e critica. A partire da Nerval, Valéry, Foscolo, D'Annunzio*, 2009.
10. Ruggero Jacobbi, *Faulkner ed Hemingway. Due nobel americani*, a cura di Nicola Turi, 2009.
11. Sandro Piazzesi, *Girolamo Borsieri. Un colto poligrafo del Seicento. Con un inedito «Il Salterio Affetti Spirituali»*, 2009.
12. *A Giuseppe Dessì. Lettere di amici e lettori. Con un'appendice di lettere inedite*, a cura di Francesca Nencioni, 2009.
13. Giuseppe Dessì, *Diari 1949-1951*, a cura di Franca Linari, 2009.
14. Giuseppe Dessì, *Diari 1952-1962*. Trascrizione di Franca Linari. Introduzione e note di Francesca Nencioni, 2011.
15. Giuseppe Dessì, *Diari 1963-1977*. Trascrizione di Franca Linari. Introduzione e note di Francesca Nencioni, 2011.
16. *A Giuseppe Dessì. Lettere editoriali e altra corrispondenza*, a cura di Francesca Nencioni. Con un'appendice di lettere inedite a cura di Monica Graceffa, 2012.
17. Giuseppe Dessì-Raffaello Delogu, *Lettere 1936-1963*, a cura di Monica Graceffa, 2012.

