

ISSN 0391-2108

Vol. LXXI  
*nuova serie*

Fasc. 4  
ottobre-dicembre 2018

# Rivista di Letterature moderne e comparate

fondata da Carlo Pellegrini e Vittorio Santoli



# Rivista di Letterature moderne e comparate

## *Direzione*

Giovanna Angeli, Patrizio Collini, Claudio Pizzorusso

## *Comitato scientifico*

Silvia Bigliuzzi (Letteratura inglese, Università di Verona)  
Louise George Clubb (Letterature comparate, Università di Berkeley)  
Claudia Corti (Letteratura inglese, Università di Firenze)  
Elena Del Panta (Letteratura francese, Università di Firenze)  
Michel Delon (Letteratura francese, Università Paris Sorbonne)  
Carlo Ossola (Letterature moderne dell'Europa neolatina, Collège de France)  
Michela Landi (Letteratura francese, Università di Firenze)  
Ivanna Rosi (Letteratura francese, Università di Pisa)  
Helmut J. Schneider (Letteratura tedesca, Università di Bonn)  
Valerio Viviani (Letteratura inglese, Università della Tuscia)  
Salomé Vuelta García (Letteratura spagnola, Università di Firenze)

## *Coordinamento redazionale*

Michela Landi

via Rubieri, 4 - 50137 Firenze  
tel. 3288410225 - michela.landi@unifi.it

Claudio Pizzorusso

via Sant'Egidio, 16 - 50122 Firenze  
tel. 3356037577 - claudio.pizzorusso@unina.it

Valerio Viviani

via Galliano, 3 - 50144 Firenze  
tel. 3407944351 - vviviani@unitus.it

Gli articoli e i libri per recensione debbono essere indirizzati alla redazione.

---

© Copyright by Pacini Editore - Pisa (Italia)  
via Gherardesca - Ospedaletto PISA

Stampato in Italia - Printed in Italy - Imprimé en Italie - Dicembre 2018

Redattore responsabile Anton-Ranieri Parra  
Reg. Stampa Trib. di Firenze N. 216 del 15-5-1950

## SOMMARIO

### SAGGI

CLAUDIO PIZZORUSSO, *I fiori di Innsbruck: Lorenzo Lippi e Pietro Andrea Mattioli* 331

CLAUDIA CORTI, *Orti apocalittici. Erasmus Darwin e William Blake tra poesia, arte e scienze naturali* 349

GIUSEPPE GALIGANI, *'La forza del destino'. L'opera più shakespeariana di Verdi?* 365

BARBARA DI NOI, *La scultura in Kafka* 381

### DISCUSSIONI

MARCO LOMBARDI, *Il Seicento "moderno" di Carine Barbaferi* 399

### RECENSIONI

*Chi ha paura di Horace Walpole? Da un castello di Otranto all'altro*  
(GIOVANNA MOCHI) 413

AGNÈS COUSIN DE RAVEL, *Pascal Quignard. Vies, œuvres* (MARIA CHIARA BRANDOLINI) 416

ABSTRACTS 423

LIBRI RICEVUTI 425

INDICE ANNATA 429

IL SEICENTO “MODERNO” DI CARINE BARBAFIERI.  
INTORNO ALL’EDIZIONE DELLE TRAGEDIE  
DI PHILIPPE QUINAULT

Étiemble nel suo *Le Mythe de Rimbaud*<sup>1</sup> aveva dimostrato attraverso l’analisi della ricezione come l’opera e il personaggio del Poeta di *Une saison en enfer* fossero stati letti, compresi, interpretati, deformati in un “mito” che occorreva demistificare. Carine Barbafieri sembra procedere sulle orme di Étiemble quando, affrontando a più riprese nei suoi scritti<sup>2</sup> Philippe Quinault, uomo e drammaturgo, ne demitizza l’immagine (negativa) cristallizzatasi in secoli di critica.

Asor Rosa sostiene che un’opera per essere veramente classica, ovvero una Grande Opera<sup>3</sup>, deve contenere in sé qualcosa di sorprendente, di eccezionale e trasgressivo. La trasgressività della produzione tragica di Quinault nonché della sua idea di teatro tragico ci pare risultino essere una proficua alternativa, e di successo, a quanto afferma contro di lui il suo nemico per eccellenza, Nicolas Boileau, il gendarme delle regole, il primo responsabile del mito denigratorio di cui è vittima il nostro drammaturgo. Secondo l’andamento *processif*, giudiziario, che Giovanni Macchia<sup>4</sup> riscontra nel farsi e disfarsi teorico e pragmatico della letteratura francese, potremmo dire che il mielato Quinault<sup>5</sup>, l’antitragico, l’irregolare, il barocco, l’incolto, grazie alla lettura senza pregiudizi di C. B. acquista in questo libro<sup>6</sup> la patente di nobiltà di autore tragico, colto e classico.

Oltrepassate le secche interpretative di un Quinault erede di Corneille e antesignano di Racine, C. B. lascia ad altri la concezione di un drammaturgo epigono o precursore per indagare la visione del teatro, tragico in questo caso, propria dello scrittore: la violenza verbale, il furore delle passioni, per nulla assenti dalle sue pièces altrimenti definite dolciastre, convivono nella sua scrittura con la *raillerie* e la *galanterie* specchio più o meno deformato delle conversazioni *polies* intrattenute a quelle altezze cronologiche e sociali. L’intreccio di questi elementi linguistici e comportamentali nelle tragedie di Quinault costituisce una sintassi drammatica e drammaturgica che risulta essere a lunghezza d’onda con il pubblico dell’epoca, sintassi che pur moderna non disdegna l’antico eroico soprattutto laddove esso contenga situazioni, atteggiamenti, psicologie, linguaggi che annunciano o costituiscono addirittura i modelli della galanteria seicentesca<sup>7</sup>.

Rispetto alle codificazioni di Boileau nelle *Satire* e nell’*Arte poetica*, la scrittura tragica, scherzosa e galante quanto seria di Quinault figura un altro canone ugualmente valido nei confronti dello spettatore e del

teorico del teatro e dello spettacolo, ovvero il canone che potremmo chiamare della modernità, che recupera gli esempi antichi e che contemporaneamente se ne distanzia.

Il Quinault tragico pratica una parziale trasgressione da questi modelli antichi, ritenuti forti, a seguito di una sua propria creatività per la quale l'angoscia dell'influenza<sup>8</sup> viene da lui superata<sup>9</sup> tramite il ricorso alla concorrenzialità e attraverso l'ideazione di una scrittura che vuole essere nuova con nuove performance sceniche. L'influenza dei suoi grandi antecessori e coevi quali Corneille e Racine è innegabile, ma rispetto alle loro poetiche imperanti, anche se discusse, diffuse e fortunate sia su carta che su scena, quanto ingombranti, Quinault è capace di liberarsi uno spazio che è sia ripresa di tali modelli sia presa di distanza da essi. È questo nuovo spazio quinaultiano che delinea sostanzialmente il campo dell'indagine qui condotta da C. B.

Come ben sintetizza la Quarta di copertina dell'edizione Garnier, le quattro tragedie (1658-1671) oggetto di studio da parte della Barbaferri: *La Mort de Cyrus, Astrate, Pausanias e Bellérophon*, contemporanee delle pièces del vecchio Corneille e del giovane Racine, partecipano, infatti, anch'esse delle "expérimentations dramaturgiques des années 1660, mêlant à une incontestable culture mondaine et moderne un véritable savoir savant qui, pour être discret, n'en est pas moins présent".

Gli anni 1660 sono dunque uno dei laboratori del cosiddetto classicismo dal quale non sono ora più da escludere le prove felicemente effettuate da Quinault sul 'genere' tragico i cui risultati si distinguono, dunque, volutamente da quelli raggiunti da predecessori e coevi.

La sintassi teatrale che costruisce e sostiene a livello macro-strutturale (atti, scene, personaggi, dialoghi...) e micro-strutturale (la battuta, il verso, la frase, il sintagma, la parola...) il tragico di marca quinaultiana è studiata puntualmente da C. B. Lo studio di questa sintassi si svolge come se le tragedie del nostro drammaturgo fossero un tessuto tramato e ordito sulla pagina e sul palcoscenico. Sistema investigativo, questo, che evoca in noi procedimenti d'indagine che la stessa C. B. ha utilizzato riferendosi agli intrecci (canovaccio, trama, ordito, nodo, scioglimento del nodo...) derivati dal gesto pragmatico e mentale della tessitura vera e propria: la tela di Penelope è tramata, ordita, annodata come un testo e viceversa<sup>10</sup>. Nel suo viaggio di andata e ritorno tra letteratura e messa in scena del costume di teatro, questo libro sociopoetico è un bell'esempio di tentativo di fruizione totalizzante: uditiva, visiva, emotiva, interpretativa, individuale e sociale, del testo teatrale, una lettura alla quale concorrono unitariamente le scienze delle arti rappresentative con la chiamata in causa della poetica dello scrittore, della ricezione, della

costruzione del personaggio... Le riflessioni e le pratiche metodologiche che nell'Introduzione al volume sulla Sociopoetica del tessile Carine Barbafieri porta avanti insieme a Alain Montandon ci conducono alle origini stesse dell'artefatto letterario e più specificatamente teatrale. C. B. rivolge dunque la sua attenzione alle arti rappresentative nelle loro diverse modalità di scrittura-tessitura. Questa lettura critica che si muove tra pratiche interpretative della tradizione storica e storica-letteraria, da un lato, e più recenti acquisizioni della metodologia su questi contenuti e forme, dall'altro, ricompare negli apparati critici della presente edizione delle *Tragédies* di Philippe Quinault.

Come accennato, nelle sue ricerche C. B. si è più volte confrontata con Philippe Quinault, ad esempio quando ha preso in considerazione le parti redatte da Pierre Corneille nella *Psyché* a più mani del 1671<sup>11</sup>. Aveva consegnato le sue osservazioni e conclusioni sia nell'"Introduction" al "Dossier" sia in un saggio dal titolo *L'unité de ton dans la Psyché de 1671 ou des vertus mondaines des personnages peints par Corneille*<sup>12</sup>. C. B. vi prende in contropiede la definizione di rapsodia attribuita alla pièce, ovvero di un lavoro scucito e rappezzato, risultato com'è di vari autori con i loro vari stili o talenti. Barbafieri dimostra che le scritture dell'austero Pierre Corneille e dello scherzoso Molière – ritenute, in linea di massima, opposte dai critici di *Psyché* – sono in realtà ravvicinate dall'uso in entrambi i drammaturchi di differenti ma pur simili *déclinations* di una stessa galanteria mondana<sup>13</sup>. Una sorta di soluzione scaturita da una formazione di compromesso avrebbe detto Francesco Orlando<sup>14</sup> non soltanto linguistica ma anche strutturale. Più precisamente, sia il Grande Corneille che Molière si muovono anche nella topografia della parola emotiva e del cuore tracciata dalla mondana *Carte de Tendre*, delineando spazi affettivi, tragico-galanti e comico-galanti<sup>15</sup>, contigui. Il punto di saldatura tra Corneille e Molière nella presentazione degli affetti amorosi in questo capolavoro del 'magnifico composto' (che richiama alla nostra mente rappresentazioni berniniane miscidate) è il *je ne sais quoi* provato dalla *Psyché* corneliana nei confronti di Amour grazie al quale l'eroina si apre all'irrazionale della passione.

A Quinault è stata prestata attenzione positiva soprattutto dopo il più recente revival dei suoi capolavori lirici musicati da Lulli<sup>16</sup>. Un revival che ci è testimoniato anche dalla pubblicazione dei *Livrets d'opéra* di Philippe Quinault già alla terza edizione – riveduta e corretta – di Buford Norman per i tipi dell'editore parigino Hermann nella Collana "Bibliothèque des Littératures Classiques" diretta da Patrick Dandrey. La direzione della Collana curata da Dandrey, e la direzione di Charles Mazouer per la succitata Collana della Garnier,

la dicono molto sull'alto livello critico e metodologico di queste operazioni francesi volte al rilancio e alla moderna fruizione dello straordinario repertorio teatrale seicentesco francese. Come recita la denominazione della Collana di Dandrey, che mantiene la dizione di classico anche per i capolavori misti, antichi e moderni, galantemente seri e scherzosi, scaturiti dal genio di Philippe Quinault, la dicotomia tra barocco e classicismo è superata grazie, appunto, ad un'idea di classico che include il cosiddetto barocco sia francese che europeo. Il *Grand Siècle*, classico per tradizione, si apre all'intreccio fra generi e scritture differenti, tra gusti e gusti. In questa visione allargata, plurima, *plurielle*, del cosiddetto classicismo francese, Quinault non figura quindi più solo da barocco<sup>17</sup> per via delle sue tragicommedie e dei suoi libretti d'opera. Il drammaturgo partecipa della ricercata *mouvance*, nella nostra ottica a posteriori, tra barocco e classico, tra antichità e modernità, tra sapere erudito e *politesse*, tra eroismo e galanteria... elementi utilizzati nel laboratorio teatrale che secondo C. B. caratterizza gli anni sessanta del Seicento, *noyau dur*, per noi, del cosiddetto classicismo del Secolo di Luigi XIV.

Nell'Introduzione generale alle *Tragédies* di Quinault così come nell'antecedente Introduzione al volume *Atrée et Céladon*<sup>18</sup>, C. B. indaga sulla presenza della galanteria in quella che chiamiamo tragedia classica del Seicento francese. Anche nella pubblicazione per i tipi delle Presses universitaires de Rennes, C. B. s'interroga sulla nozione di tragedia galante della quale partecipano, a suo avviso, le stesse pièces tragiche di Quinault.

Nell'operazione di spolvero dai depositi del tempo alla quale sottopone teorie e pratiche sceniche, C. B. *pulvérise* un altro mito negativo incrostatosi sulla produzione del nostro drammaturgo cioè quello dell'influenza del denigrato preziosismo sui suoi lavori tragici. Sono piuttosto la meno sospetta galanteria, la *politesse*, la civiltà, la cortesia, la *tendresse* sfumata in amore e amicizia, l'*honnêteté*, che dettagliano il tono della produzione tragica quinaultiana in armonia con la società seicentesca, con il linguaggio verbale e comportamentale dei *Grands*, del Re – incarnazione o re-incarnazione di ogni eroe sublime e galante – e della Corte.

C. B. cerca di identificare i tratti di questo “fantôme critique”, la “galanterie”, che da secoli si cerca di connotare correttamente allontanandola dal preziosismo e accostandola a una meno potenzialmente ridicola *honnêteté*. Di contro al modello storico antico della tragedia – il modello sostenuto da Boileau, per intenderci – il modello galante della tragedia è mobile, non è costretto da regole inflessibili. Il modello galan-

te accoglie in sé quello storico all'antica, il più normativo in senso aristotelico (o più esattamente, pseudo-aristotelico). Ma simultaneamente si discosta dal passato per avvicinarsi alla percezione, interpretazione e considerazione moderne di esso distaccandosi così dall'aristotelismo per seguire altri principi.

In realtà, il modello galante può accogliere in sé quello del terrore, sentimento riservato di norma alla tragedia storica all'antica, alla vera (o ritenuta tale) tragedia classica. L'indagine critica di C. B. rovescia come un guanto simili vizi di stile e i difetti estetici<sup>19</sup> attribuiti nelle varie epoche a Philippe Quinault. In risposta a queste critiche C. B. dimostra la valenza innovativa della galanteria all'interno del repertorio tragico, frutto di diverse, riuscite sperimentazioni, nel corso del periodo cosiddetto classico.

Prima di consacrarsi alla scrittura delle opere per musica, Philippe Quinault compone – oltre che tragicommedie di successo – le quattro tragedie succitate.

Sulla scia del libro di E. Gros<sup>20</sup>, padre fondatore – anche se non sempre pioniere accorto – dei rinnovati studi quinaultiani, C. B. riprende in esame il processo intentato contro il nostro drammaturgo da Boileau e dai suoi seguaci nella storia e critica letterarie. Grazie a una lettura *plurielle*, Quinault è passato da C. B. al vaglio dell'estetica, compresa quella della ricezione, nonché della storia della letteratura e dello spettacolo, della storia della critica, della sociologia, della stilistica e retorica. Nelle trentacinque pagine dell'“Introduction générale”, C. B. riprende, sviluppa e approfondisce questioni a lei care. Vi controbatte, con prove a discarico, l'ignoranza culturale del drammaturgo, corregge errori sulla sua biografia. I lavori usciti dall'atelier di Quinault vi sono esaminati con la stessa acribia che C. B. rivolge allo studio dei laboratori drammaturgici di Pierre Corneille e di Jean Racine, senza giocare al gioco di chi sia il più grande e il più piccolo, il migliore e il peggiore fra i tre. L'indagine minuziosa portata avanti da C. B. nella sintassi drammaturgica delle quattro tragedie ne chiarifica struttura, linguaggio, concezione dei personaggi dei quali vengono colte le sfumature linguistiche, psicologiche, comportamentali anche con riferimenti ai moralisti classici. Bisognava in effetti ritornare alla lettura (*lecture plurielle*, come si è detto) dei testi in quanto tali per dirimere il contenzioso più volte riaperto nel tempo intorno a Quinault, autore non certo sconosciuto, grazie anche al successo di ricezione dei suoi capolavori per musica, ma il cui teatro non è stato più riedito nella sua integralità<sup>21</sup> dal Settecento in poi, né è stato oggetto di studi d'insieme riguardanti le sue strategie teatrali

e la sua personale concezione dell'arte drammatica e scenica. Era quindi necessario ri-esaminare la teoria e la pratica scenica di questo autore di successo “*considérant ses poèmes dans le détail et en eux-mêmes*” (p. 32).

Nel paragrafo intitolato “*Quinault et la tragédie*” si entra ancor più nel merito di questa pubblicazione della Garnier. Mantenendo il suo ruolo di avvocato della difesa, C. B. vi riprende una ad una le accuse rivolte a Quinault dimostrandone l'infondatezza. Tali accuse riguardano: la mancata unità d'azione, il maltrattamento della nozione di ostacolo, la costruzione di personaggi anti-eroici, dolciastri, molli ed effeminati, l'infedeltà alla storia antica (nelle sue due prime tragedie), l'amore non considerato come una passione distruttrice e funesta (secondo quanto auspica invece Voltaire), l'utilizzo di lettere amorose in scena, ecc. Di queste tragedie difende la virilità all'antica, il furore, la crudeltà in azione accanto alla più moderna *tendresse*, l'origine classico-galante, potremmo dire, e non preziosa dei vari biglietti e poesie d'amore portate e declamate sulla scena; del loro autore sostiene la competenza sulle questioni politiche e sulle espressioni caratteriali e linguistiche dei personaggi (segreto, prudenza, dissimulazione, equivoco...). Grandi uomini e sovrani nelle tragedie di Quinault parlano infatti il linguaggio dei moderni “*hommes de cour*” e “*honnêtes hommes*” (p. 45). Sotto lo sguardo di C. B. ognuna delle quattro tragedie si sviluppa intorno a considerazioni di natura letteraria e di prassi scenica nonché intorno a scelte determinate dalla storia materiale (rivalità fra teatri e attori, programmazioni all'Hôtel de Bourgogne e nelle sale concorrenti, ecc.).

La *Mort de Cyrus* (stagione teatrale 1658-59) è l'esito della ripresa di fonti antiche rilette alla luce di modelli contemporanei. Oltre a rappresentare l'incontro felice tra una poetica della regolarità e dell'irregolarità, questa tragedia è anche il frutto compromissorio fra un'idea di tragedia classica fondata sulla Storia e un concetto di tragedia classico-moderna dall'andamento lessicale, dialogico e comportamentale galante<sup>22</sup>. Nel quadro della ricercata percezione delle tragedie quinaultiane da parte dei primi lettori-spettatori, alla stregua di Barthes<sup>23</sup> che aveva demitizzato il mito del Racine “tenero” chiamando in causa un Racine “crudele”, C. B. ribalta l'immagine critica ricorrente di una *Mort de Cyrus* tragedia “effeminata”.

Riguardo *Astrate* (1664-65), seconda tragedia di Quinault, C. B. fa osservare come la sua notorietà dipenda essenzialmente dal processo a colpi di normativa pseudo-aristotelica che Boileau le ha intentato. In

realtà, la pièce ha una sua importanza nella produzione di quegli anni: Quinault vi pratica una nuova poetica

qui rompt radicalement avec Aristote et Corneille et s'inspire abondamment des genres mondains des ruelles. Les schémas de la tragi-comédie sont également appliqués à la grande tragédie: l'action n'est pas unifiée, elle présente comme un succession de périls, dont tous par ailleurs ne sont pas de nature tragique. Le héros n'entend nullement renoncer à son bonheur privé et n'éprouve plus le fameux dilemme tragique, consacré par la génération de Corneille dans les années 1630, entre l'amour et le devoir [...]. (pp.189-190)

Per difendere dai giudizi censori la validità delle sperimentazioni drammaturgiche di Quinault, C. B. mette giustamente in rilievo lo sperimentalismo trasgressivo di classici quali il vecchio Corneille (l'unità di pericolo per prima) e il giovane Racine: l'amore in *Astrate*, come nei personaggi raciniani, è passione irrefrenabile che nessun senso del dovere può vincere. Dall'atelier quinaultiano esce così questa seconda tragedia moderna, anche per la sua trasgressività, dal momento che si distacca dalla Morale (non offrendo cioè esempi da seguire). Luogo niente affatto esente da violenza, il palcoscenico tragico di Quinault porta avanti la concezione di uno spettacolo fondato sul "moderno" piacere galante (p. 190). A questo fine, i caratteri dei personaggi (in particolare dei due protagonisti maschili di *Astrate*) sono dipinti seguendo le verosimiglianze mondane che, nello scambio verbale, richiedono, fra l'altro, l'utilizzo della "raillerie" ovvero di una "gaieté agréable de l'esprit, qui enjoue la conversation, et qui lie la société, si elle est obligeante, ou qui la trouble, si elle ne l'est pas" (p. 215). Subisce lo stesso trattamento di modernizzazione, di "prossimizzazione"<sup>24</sup>, alla sensibilità dei lettori-spettatori dell'epoca l'oracolo tragico che viene trasformato in un enigma simile a quelli in uso nei giochi di parole graditi alla società mondana. Ma la trasgressività della pièce rispetto al modello all'antica proposto da Boileau non è solo linguistica. Con *Astrate* è in marcia una rivoluzione nella concezione della tragedia. L'immoralità scandalosa in *Astrate* è il segno della sua modernità in cui amore e violenza di affetti, di parole, di atteggiamenti sono intrecciati. Un intreccio che "supera" con proposte teatrali sue proprie la poetica che Racine ha portato in scena con *Alexandre Le Grand* e *Andromaque* e che lo stesso Racine riprenderà con la creazione di *Phèdre*. È a questo punto del suo percorso critico che C. B. mette in guardia dall'errore nel quale, come accennato, l'indagine critica può incappare (ed è incappata) e cioè di mostrare l'importanza

di Quinault soltanto nella sua qualità *à la fois* di epigono e di precursore di Racine<sup>25</sup>. C. B. ci segnala il pericolo dell'appiattimento che *Astrate* e il suo autore possono subire, oscurati, se non cancellati, dal più 'fortunato' (nello spazio e nel tempo) repertorio raciniano:

Il existe un charme propre à cet auteur [Quinault], un charme relativement sulfureux d'ailleurs, qui tient à la modernité extrême de sa tragédie. A côté des poétiques savantes officielles, à côté du respect proclamé envers l'histoire, Quinault propose une tragédie où le traitement de l'histoire est romanesque et irrévérencieux, où l'absence de dilemme du héros est reine, où la femme est forte et l'homme sensible. [...] La douceur n'est pas privation de situation tragique, ou encore dénouement heureux, mais correspond à la peinture du héros masculin en homme qui fait de l'amour la valeur la plus importante à ses yeux, tandis que le tyran devient généreux sous l'effet de cette même passion. (p. 232)

Lo stesso rischio di cieco appiattimento critico è nell'applicazione della nozione di imitazione alla tragedia *Pausanias* (1668-69), la terza composta da Quinault, che pur è un'innegabile omaggio all'*Andromaque*. L'applicazione al *Pausanias* del concetto di imitazione rischia di porre in secondo piano le invenzioni di Quinault. C. B. definisce bene, a nostro avviso, questa tragedia con il termine riscrittura (p. 326) che permette di ben distinguere la sintassi drammaturgica della pièce di partenza rispetto alla pièce d'arrivo, senza ricorrere a giudizi di valore estetico e normativo. Nel contesto della tragedia classica, questa pièce non è tanto significativa per il suo rispetto dell'unità d'azione diversamente da ciò accade nelle due precedenti, quanto, piuttosto, per la scelta compiuta dal drammaturgo di separare nell'intrigo rivalità politica da rivalità amorosa e soprattutto di non portare in scena il rivale. Il che consente a Quinault di affrontare in modo "ingegnoso" il tema dell'amicizia che lega profondamente i due avversari in amore (pp. 340-41). Il tema dell'amicizia maschile, assente nell'ipotesto dallo stile all'*Andromaque*, ingenera un diverso trattamento<sup>26</sup> dei dialoghi in cui le questioni erotiche non risultano dominanti (p. 342). Il che costituisce una delle innovazioni o riscritture di Quinault che in tal maniera "supera", a nostro parere, l'angoscia dell'influenza nei confronti del modello da lui preso in considerazione. Scelta, questa, che gli permette, nello stesso Hôtel de Bourgogne, teatro presso il quale sia Racine che Quinault sono autori accreditati, di continuare il successo di *Andromaque*, favorendo la gestione economica dello stesso teatro. Inoltre, a livello verbale, Quinault "supera" Racine per il ricorso alla "raillerie" crudele e all'"ironie" che possono qualificare

il tiranno al posto di "imprécations et injures" a quel momento divenute inopportune sulla scena tragica. Come dicevamo, "raillerie" e "ironie" si riferiscono alla "civilté de bon ton" (p. 342) che, in opposizione a quanto aveva affermato D'Aubignac nella sua *Pratique du théâtre*, "rettifica"<sup>27</sup> in nome della società delle buone maniere il linguaggio delle passioni violente caratterizzanti quella che viene definita la tragedia vera e propria (p. 342). Anche in *Pausanias*, Quinault ama far uso di *ornements galants*: espressioni di moda, risposte acute, metafore, lettura dei sogni interpretati in chiave mondana (enigmaticità linguistica, salottiera e fisicità affettiva del sogno) e non in funzione tragicamente premonitrice. G. B. riferisce la scrittura drammaturgica e lo stile quinaultiani sia all'"esthétique de la grâce", che lascia sempre qualcosa in sospeso, sia al "je ne sais quoi" dei moralisti classici e della civiltà delle buone maniere.

Alla fine della sua Introduzione al *Pausanias*, C. B. riassume, sottolineandole, le innovazioni del drammaturgo rispetto alle sue due precedenti tragedie e alla tragedia in generale davanti alla quale vengono aperte vie mai tracciate prima (p. 366): la "raillerie" moderna che può benissimo servire a dipingere un eroe all'antica, lo sdoppiamento della figura del rivale in rivale politico e in rivale amoroso, la recita sul palcoscenico del rivale politico e non di quello amoroso, il forte legame di amicizia che unisce i due avversari.

*Bellérophon* (1670-71) è l'ultima delle quattro tragedie oggetto di questa edizione critica. È anche l'ultima delle pièces "declamées" prima che Quinault scriva i suoi capolavori "lyriques". Tragedia a lieto fine, la sua struttura è costruita usando la stessa sintassi tragica delle tre pièces che l'hanno preceduta. Ecco come C. B. sintetizza l'indicazione delle linee portanti e ricorrenti nelle tragedie quinaultiane: l'intrecciarsi degli avvenimenti costringe un/a innamorato/a condannare a morte la persona che ama. Tragedia classica pure per alcuni suoi elementi sofoclei e corneliani, il *Bellérophon* ruota attorno ad un dramma di affetti parentali. Contro tutta una critica che designa la pièce come tragicommedia, C. B. ne dimostra l'andamento classico antico-moderno: l'unità di tempo e luogo rispettate, l'unità d'azione imperniata su un pericolo unico (Corneille) che minaccia il protagonista, l'*happy end* (Corneille). Come si diceva, la ri-contestualizzazione della produzione tragica di Quinault dà adito alla presa di coscienza della corretta posizione che occupa il nostro drammaturgo, considerato fino ad oggi minore anche tra i Grandi della scena tragica seicentesca.

In *Bellérophon*, richiamandosi alle *bienséances* del Secolo di Luigi XIV, Quinault "valorizza" in altro modo – rispetto alla *fabula* originale – il personaggio di Sténobée innamorata di Bellérophon. La circostanza

per la quale nella tragedia quinaultiana non è ancora la sposa di Prætus non fa di lei un'adultera<sup>28</sup>. Il suo ruolo viene inoltre "adouci" poiché essa non rivela mai a Bellérophon il suo amore<sup>29</sup> mantenendosi nell'equivoco linguistico per sottrarsi così a una piena confessione (quella che sarà di Phèdre). Invenzione moderna nella pièce, in sintonia con il nuovo gusto del pubblico dell'Hôtel de Bourgogne evidentemente desideroso di *agrément*s galanti, sono l'amore puro che stringe Bellérophon a Philonoé e il motivo dell'amicizia maschile tradita. *Bellérophon*, ci ricorda C.B, ha attirato l'attenzione della critica che una volta di più ha visto in questa pièce personaggi, situazioni, espressioni anticipatrici della poetica raciniana. Ma C. B. conclude la sua Introduzione alla pièce staccandosi da questa interpretazione – che privilegia Racine nei confronti degli ipotesti quinaultiani – col mettere in rilievo l'eccezionalità<sup>30</sup> della scrittura scenica del nostro drammaturgo. Così afferma in proposito:

La promotion d'un personnage féminin plus coupable (puisqu'il calomnie et punit simultanément) et moins repentant que dans de nombreux textes-sources<sup>31</sup> caractérise ainsi la tragédie qu'est *Bellérophon*. Par le biais d'une action modernisée qui recule apparemment devant l'adultère (Sténobée n'est que la fiancée de Prætus) et ne néglige pas de faire de Bellérophon un héros aimable et aimé (tant il faut qu'un jeune homme soit amoureux), Quinault peint un caractère exceptionnel, une future reine dissimulatrice et jalouse de sa sœur, qui ne doute pas que le crime amoureux puisse être payant et qui se suicide non de honte mais parce qu'elle pense avoir irrémédiablement perdu celui qu'elle aimait. A un moment où la querelle du théâtre bat son plein, Quinault montre que la peinture d'un amour funeste et mortifère dans une tragédie ne garantit nullement la moralité de la pièce, n'en déplaît au P. Rapin ou à Voltaire. (p. 497)

Qui termina la lunga difesa che, grazie a una ricca messe di riferimenti eruditi e di citazioni sia critiche che autoriali, C. B. ha brillantemente sostenuto contro le accuse di "lesa maestà tragica" mosse al nostro drammaturgo *in primis* da Boileau, capofila di tutta una serie di denigratori. Le quattro tragedie di Quinault appartengono anch'esse a pieno titolo al classicismo degli anni '60 del Seicento come certe opere corneliane e raciniane pur trasgressive nei confronti del canone via via affermatosi fino e dopo il gendarme delle regole<sup>32</sup>. Quinault un classico dunque e non solamente un barocco o un'irregolare, letture che nel tempo, come si diceva, hanno certo permesso, sebbene 'alla negativa', la sua riscoperta e il suo rilancio. È che al sedicente classicismo di quegli anni possono finalmente concorrere la maschia tragedia all'an-

tica, e, senza scandalo, l'eccezionale, il sublime, l'inusitato, il nuovo, il trasgressivo, il dolce, il galante, l'immorale, l'osceno (da non mettere in scena) che segnano il classicismo tragico-galante. Forse il concetto di ambiguità, oltre che di compromesso, potrebbe avere una sua efficacia interpretativa per il lettore-spettatore delle tragedie di Quinault. Riguardo, per esempio, alla questione del discorso e del personaggio amoroso, l'*entre-deux* si pone nelle quattro tragedie fra, da un lato, la reverenza di Quinault verso gli Antichi, e, dall'altro, la sua attenzione ai Moderni<sup>33</sup> e alla loro idea di verosimiglianza (*politesse mondaine, galanterie* ecc.)<sup>34</sup>, di contro alla tipologia di verosimiglianza espressa da Boileau e corrispondente all'immagine rappresentativa di un eroismo esclusivamente all'antica. Quella che potremmo chiamare la categoria strutturale e dinamica nonché diacritica del galante come quella del crudele sono entrambe attive in Quinault così come, d'altro canto, nei due drammaturghi normalmente stimati ben più classici di lui e cioè Corneille<sup>35</sup> e Racine; solo che galanteria e crudeltà sono declinati dai tre drammaturghi in modi ora simili ora diversi, ed è la diversificazione che, rinnovando, ne garantisce, di questi comportamenti e affetti, il susseguirsi sul palcoscenico nella loro efficacia drammatica e varietà performativa. Nell'ambito degli studi sulla galanteria<sup>36</sup>, le Introduzioni di C. B. alla sua edizione delle tragedie di Quinault rivelano l'originalità dell'indagine condotta sapientemente dalla curatrice.

Per concludere, sforzandoci di riepilogare il ricco, complesso assunto *pluriel* di questo volume, possiamo dire che la nuova interpretazione di Quinault, punta di iceberg degli scritti anteriori di C. B. sull'argomento, presentata dall'autrice nell'insieme degli apparati critici di questo volume Garnier, ridisegna in chiave moderna, galante, la pratica e la teorica della drammaturgia tragica in epoca cosiddetta classica. Ne risulta che il modello eroico della tragedia esaltato da Boileau non è affatto superiore a quello galante: non si tratta infatti di codici opposti chiamati ad escludersi l'un l'altro oppure a dominare l'uno (quello di derivazione antica) sull'altro (quello più propriamente moderno). Al momento del rinnovamento della tragedia francese che inizia, come C. B. ribadisce più volte, negli anni '30 del Seicento, i due codici risultano in realtà in continua, vitale, reciproca, virtuosa concorrenza e miscidanza. Nella pratica scenica, si esalta questa tensione-tentazione o si cerca di superarla ricorrendo a personaggi che allo stesso tempo posseggano qualità comuni al tipo galante e al tipo eroico o a personaggi storici dalla doppia tipologia quali Alessandro Magno (si pensi all'omonima tragedia raciniana) o Giulio Cesare. C. B., usando a questo scopo lo strumento ermeneutico della galanteria, ha spolverato la tragedia cosid-

detta classica mettendone in luce, come conseguenza del suo atto di decostruirla per poi ricostruirla, la modernità in ambito seicentesco e la variegata e dinamica identità, altrimenti immobilizzata dall'ideologia eroica all'antica sostenuta dal gendarme delle regole o da lui derivata.

MARCO LOMBARDI  
(Università di Firenze)  
marco.lombardi@unifi.it

<sup>1</sup> Etiemble, *Le Mythe de Rimbaud. Genèse du mythe* (1869-1949), Paris, Gallimard, "Bibliothèque des Idées", 1954.

<sup>2</sup> Tra i quali: *Atrée et Céladon. La Galanterie dans le théâtre tragique de la France classique (1634-1702)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, "Interférences", 2006, con una prefazione di E. Bury, specialista di letteratura e *politesse*: Emmanuel Bury, *Littérature et politesse. L'invention de l'honnête homme (1580-1750)*, Paris, Presses universitaires de France, 1996. L'Introduzione a *Atrée et Céladon* è consultabile all'indirizzo <http://books.openedition.org/pur/34749>

<sup>3</sup> Alberto Asor Rosa, "Il canone delle opere", in *Letteratura italiana. Le opere*, vol. I, Torino, Einaudi, pp. XXIII-LV.

<sup>4</sup> Giovanni Macchia, *La Letteratura francese. Dal Rinascimento al Classicismo*, Firenze-Milano, Sansoni-Accademia, 1970.

<sup>5</sup> Sulla categoria critica della dolcezza vedi Dalphine Denis, *La douceur, une catégorie critique au XVIIe siècle*, in J.-P. Landry, M.-H. Prat & P. Servet (dir.), *Le Doux aux XVIe et XVIIe siècle. Ecriture, esthétique, politique, spiritualité*, numéro spécial des "Cahiers du GADGES", 1, 2003, pp. 239-260.

<sup>6</sup> Philippe Quinault, *Théâtre complet*, Tome I, *Tragédies*, édition de Carine Barbaferi, Paris, Classiques Garnier, "Bibliothèque du Théâtre Français 39", 2015, pp. 613. Il Tomo è apparso agli inizi del 2016.

<sup>7</sup> Cfr. *l'Avant-propos* (pp. 5-13) del n° 77 di "Littératures classiques" a cura di N. Grande e C. Nédelec, *La galanterie des anciens*, consultabile all'indirizzo: <https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2012-1.htm>. L'apparato critico di C. B. a presentazione e commento delle *Tragédies* quinaultiane rientra in un vasto movimento di ricerca nella quale la curatrice ben si inserisce. La ricerca concerne la Francia galante e la galanteria come categoria culturale (e diacritica). Vedi a titolo esemplificativo: Alain Viala, *La France galante. Essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la révolution*, Paris, Presses universitaires de France, "Les Littéraires", 2008; Delphine Denis, *Le Parnasse galant. Institution d'une catégorie littéraire au XVIIe siècle*, Paris, H. Champion, 2001, ecc.

<sup>8</sup> Harold Bloom, *L'angoscia dell'influenza*, Milano, Feltrinelli, 1983; *Una mappa della dislessura*, Milano, Spirali Edizioni, 1988.

<sup>9</sup> Riprendiamo il concetto di superamento dalle riflessioni freudiane sulla letteratura che Francesco Orlando ha portato avanti fra l'altro in: *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1965; *L'Altro che è in noi: arte e nazionalità*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996; *Illuminismo e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1997.

<sup>10</sup> Alla relazione tessitura-scrittura C. B. si dedica nel volume *Sociopoétique du textile à l'âge classique. Du vêtement et de sa représentation à la poétique du texte* dove afferma: "Parce que le texte est étymologiquement un tissu, représenter un vêtement est aussi toujours une manière de parler du texte littéraire lui-même". Il volume, da cui citiamo qui una pagina tratta dall'"Introduction", è curato da C. Barbaferi e Alain Montandon, e pubblicato a Parigi da Hermann nel 2015. È uno dei risultati di una più vasta indagine eseguita sulla linea delle prospettive critiche tracciate

dal "Laboratoire de Cultures, Arts, Littérature, Histoire, Imaginaires, Sociétés, Territoire, Environnement (Calhiste)" attivo presso l'Università di Valenciennes e dal Laboratoire du Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique (Celis) dell'Università di Clermont Auvergne.

<sup>11</sup> *Les Métamorphoses de Psyché*. Dossier établi par C. Barbaferi et Chris Raused, Presses Universitaires de Valenciennes, "Lez Valenciennes" n° 35, 2004, pp. 13-26.

<sup>12</sup> Cfr. le pp. 71-86 dello stesso "Dossier" in cui si riconosce l'esistenza della moderna "mondanità" nella concezione della poetica drammaturgica dell'autore tragico all'antica.

<sup>13</sup> Nel suo resoconto de *Les Métamorphoses de Psyché*, Sandrine Blondet sottolinea come C. B. nel suo intervento sulla *Psyché* del 1671 salda in un unicum l'opposizione tra un "Molière badin" da una parte e "un Corneille austère" dall'altra. La loro congiunzione e giustapposizione dà vita a "une nouvelle écriture mondaine": l'austerità di Corneille si tinge di una galanteria ispirata non tanto al romanzesco quanto alla contemporanea cultura della conversazione, della *politesse mondaine*, dell'*honnêteté*.

"Acta fabula", vol. 7, n. 1, Printemps 2006: <https://www.fabula.org/acta/document1232.php>

<sup>14</sup> Cfr. *supra* nota 9.

<sup>15</sup> Vedi ad esempio Nathalie Grande, *Le rire galant. Usages du comique dans les fictions narratives de la seconde moitié du XVIIe siècle*, Paris, Champion, 2011, dove il riso è una delle declinazioni della galanteria così come la dolcezza.

<sup>16</sup> Dal più recente spettacolo all'Opéra comique sulle metamorfosi di Psyché a cura di J.-M. Villégier e W. Christie, alla storica e fondativa rappresentazione dell'*Atys* e allo stesso Opéra Comique nel 1999 sempre per la regia di Villégier con la direzione d'orchestra di Christie.

<sup>17</sup> Per citare un esempio: Hélène Baby, *La tragi-comédie de Corneille à Quinault*, Paris, Klincksieck, "Bibliothèque de l'Age classique", 2001, con ricca bibliografia sull'autore e sul 'genere'.

<sup>18</sup> C. Barbaferi, *Atrée et Céladon*, pp. 17-30.

<sup>19</sup> Con Jean-Yves Vialleton, C. Barbaferi scrive in questa direzione un articolo controcorrente rispetto alla critica canonica di impronta 'classicista'. In *Vices de style et défauts esthétiques. XVIe-XVIIe siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2017, si sofferma sulla produttività e l'efficacia performativa di 'vizi' condannati dalla morale e da una certa concezione estetica. Al 'vizio' della galanteria, C. B. consacra anche un articolo su "XVIIe siècle", 2004/4, n. 225, pp. 605-616, intitolato *Corneille vu par Voltaire: portrait d'un artiste en poète froid* (consultabile online all'indirizzo <https://www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-2004-4-page-605.htm>) dove demitizza il Corneille voltairiano caratterizzato dalla freddezza. La galanteria nelle opere del cosiddetto (anche in questo caso) drammaturgo della ragione e del dovere consente in effetti di pensare a un modello di tragedia galante e insieme eroica (non effeminata, mielosa ecc.) che si rivela più verosimile (classica) per un pubblico contemporaneo dalle aspirazioni mondane e pronto a immedesimarsi negli eroi galanti del tempo presente (lo stesso Re Sole) quanto del passato: per questo soggetto cfr. C. Barbaferi, *Hercule et Achille, héros français: De la vraisemblance à l'âge classique*, "L'Information littéraire", 2008/3, vol. 60, pp. 43-54 (consultabile all'indirizzo <https://www.cairn.info/revue-l-information-litteraire-2008-3-page-43.htm>). In questo contesto mondano, a dispetto del gendarme delle regole, *galant* può rimare addirittura con *bienséant*. Bouhours, ricordato da C. B. nell'articolo appena citato, parlerà degli eroi di Omero e del Tasso forti sotto la pelle bianca e delicata a dimostrare che l'eroe non è esente da sentimenti, *in primis* quelli amorosi. Francesco De Sanctis, nel capitolo XVII dedicato al Tasso nella sua celebre *Storia della Letteratura italiana*, non aveva pensato diversamente quando aveva riconosciuto istanze femminili nei maschi eroi de *La Gerusalemme liberata*. Rinaldo sarà personaggio allo stesso tempo eroico e innamorato nell'*Armide* dello stesso Quinault. Lo stesso potremo dire per i cavalieri innamorati dell'Ariosto. Ricordiamo che nei *Plaisirs de l'Ile enchantée* Luigi XIV interpreta Ruggero. L'eroico paladino, anch'egli sensibile all'amore, libera sé e i suoi dagli incantesimi della perfida ed erotica maga Alcina. Il Re Sole è riconosciuto quale modello verosimile per la sua epoca dell'eroe a un tempo galante e all'antica.

<sup>20</sup> Etienne Gros, *Philippe Quinault, sa vie et son œuvre*, Paris, H. Champion, 1926. C. B. gli dedica la presente edizione delle *Tragédies*.

<sup>21</sup> C. B. elenca le edizioni critiche recenti di opere singole.

<sup>22</sup> Cfr. i paragrafi sull'uso dell'*Ingegnosité*, dell'*Equivoque*, della *Dissimulation*, e sul *Cyrus damoiseau*.

<sup>23</sup> Roland Barthes, *Préface a Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963. Lo stesso Barthes ha parlato di eroi raciniani femminilizzati.

<sup>24</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

<sup>25</sup> Lo stesso era accaduto per Tristan L'Hermite e il suo teatro: cfr. tra l'altro Napoléon-Maurice Bernardin, *Un précurseur de Racine, Tristan L'Hermite, sieur de Solier (1601-1655). Sa famille, sa vie, ses œuvres*, Paris, A. Picard et fils, 1895.

<sup>26</sup> Vedi di G. Genette in *Palimpsestes*, le categorie critiche di "valorizzazione" e "motivazione".

<sup>27</sup> Prendiamo in prestito il termine "rettificazione" da Albert Donald Sellstrom, *Corneille, Tasso and Modern Poetics*, Ohio State University Press Columbus, 1986.

<sup>28</sup> Com'è noto lo stesso avverrà nella *Phèdre* di Pradon anch'essa tragedia dell'innocenza calunniata. Pradon "supera" Jean Racine, valorizzando differientemente il personaggio di Fedra rispetto al suo concorrente con il ricorso a una "rettificazione" di tipo corneliano.

<sup>29</sup> Contrariamente a quello che avverrà in Racine.

<sup>30</sup> *Mutatis mutandis*, simili eccezionalità sono in un certo Corneille. La Cléopâtre di *Rodogune* può, ad esempio, costituire la prova dell'impiego del criterio di "trasgressività" rispetto ad altre sue teorie e prassi del teatro tragico da parte dello stesso autore del *Cid*.

<sup>31</sup> Potremmo dire lo stesso di un "texte d'arrivée" come *Phèdre* di Racine.

<sup>32</sup> Il fenomeno della femminilizzazione dell'eroe maschile, uno dei capi d'accusa contro Quinault, è, come sappiamo, già in atto nelle pièces di Corneille oltre che di Racine (Barthes): cfr. Serge Doubrosky, *Corneille masculin/féminin. Réflexions sur la structure tragique*, in "Poétique", n° 62, avril 1985, pp. 237-255; Marco Lombardi, *Processo al teatro. La tragicommedia barocca e i suoi mostri*, Pisa, Pacini, "Saggi critici" 33, 1995; Marco Lombardi, Introduzione a M. Lombardi - Coral García, *Il gran Cid delle Spagne*, Firenze, Alinea, "I secoli d'oro", 2006; R. Barthes, *Sur Racine*.

<sup>33</sup> Un *entre-deux* che C. B. aveva già riscontrato, per esempio, in Longepierre: *L'épisode amoureux ou comment s'en débarasser: Révérence des Anciens et modernité dans l'Electre de Longepierre*, "Dix-septième siècle", 2005/4, n° 225, pp. 713-730, articolo consultabile all'indirizzo: <https://www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-2005-4-page-713.htm>

<sup>34</sup> È altresì vero che a scrittori moderni, per la loro mondanità, *politesse* ecc., il latino Petronio garantiva la compresenza di antico e galante: C. Barbaferi, *"Il est peut-être le seul de l'Antiquité qui ait su parler de galanterie"*.

<sup>35</sup> Per Corneille drammaturgo mondano e galante cfr. *supra* nota 19.

<sup>36</sup> Cfr. la vasta *Bibliographie* su questo argomento stilata nel volume.