

Lungo i sentieri del tragico

La rielaborazione teatrale in Francia
dal Rinascimento al Barocco

Michele Mastroianni



Edizioni Mercurio



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DEL
PIEMONTE ORIENTALE

Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università
del Piemonte Orientale 'Amedeo Avogadro'

Collana Studi Umanistici
Nuova serie 14

*Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi Umanistici
dell'Università del Piemonte Orientale.*

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di
adattamento totale o parziale con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e
le copie fotostatiche) sono riservati per tutti i Paesi.*

Copyright © 2009 Edizioni Mercurio S.r.l. – Via F. Borgogna, 6 – Vercelli

ISSN 1722-1951

ISBN 978-88-95522-29-6

Copertina: Ugo Nespolo

Collana “Studi umanistici”

- Diego Marconi (a cura di) *Naturalismo e naturalizzazione*
 Alessandro Vescovi *Dal focolare allo scrittoio. La short story tra vittorianesimo e modernismo*
 Stefania Ferraris *Imparare la sintassi. Lo sviluppo della subordinazione nelle varietà di apprendimento di italiano L1 e L2*
 Stefano Prandi *Scritture al crocevia. Dialogo letterario nei secc. XV e XVI*
 Alice Bellagamba, Paola Di Cori, Marco Pustianaz (a cura di) *Generi di traverso*
 Toni Cerutti (a cura di) *Ruskin and the Twentieth Century: the modernity of Ruskinism*
 Diego Marconi (a cura di) *Knowledge and Meaning. Topics in Analytic Philosophy*
 Gian Michele Tortolone *Corporeità e Temporalità*
 Gisella Cantino Wataghin, Eleonora Destefanis (a cura di) *Tra pianura e valichi alpini – Archeologia e storia di un territorio di transito*
 Elena Ferrario, Virginia Pulcini (a cura di) *La lessicografia bilingue tra presente e avvenire*
 Simone Cinotto (a cura di) *Colture e culture del riso: una prospettiva storica*
 Iolanda Poma *Saggi su Theodor W. Adorno*
 Monica Berretta *Temi e percorsi della linguistica. Scritti scelti*
 Donatella Mazza (a cura di) *L'intera lingua è postulato*
 Livio Bottani (a cura di) *Memoria, cultura e differenza*
 Roberto Carnero (a cura di) *Letteratura di frontiera: il Piemonte Orientale*
 Roberta Piastrì *L'elegia della città*
 Livio Bottani *Cultura e restanza*

Simone Cinotto *La civiltà del grasso*
 Miriam Ravetto *Le 'false relative' in tedesco*

Nuova serie

- Claudio Marazzini e Giuseppe Zaccaria (a cura di) *Per Giovanni Faldella*
 Roberto Favario *Muratori in Francia operai e contadini in valle*
 Livio Bottani (a cura di) *Memoria, cultura e differenza II*
 Maria Cristina Di Nino *La Dialettica della libertà nell'ermeneutica di Luigi Pareyson. Un dialogo con Hegel*
 Marziano Guglielminetti *Struttura e sintassi del romanzo italiano del primo Novecento*
 Giovanni Tesio *Oltre il confine. Percorsi e studi di letteratura piemontese*
 Claudio Bonaldi *Hans Jonas e il mito. Tra orizzonte trascendentale di senso e apertura alla trascendenza*
 José Manuel Martín Morán (a cura di) *El yo y el otro, y la metamorfosis de la escritura en la literatura española*
 Ugo Perone e Federico Vercellone (a cura di) *Ontologia e libertà. Saggi in onore di Claudio Ciancio*
 Livio Bottani e Tommaso Scappini (a cura di) *Il tragico e l'esperienza estetica*
 Enrico Macchetti *Lev Šestòv. Schiavitù del sapere e tragedia della libertà*
 José Manuel Martín Morán (a cura di) *Autoridad, palabra y lectura en el Quijote*
 Alessandro Giarda *Esperienze della sovranità. Il surrealismo di Georges Bataille e Antonin Artaud* (a cura di Diego Scarca)

□ La collana è curata da un comitato scientifico composto da Gianenrico Paganini, Marcella Trambaioli, Giuseppe Zaccaria e Patrizia Zambrano

Indice

Premessa	7
I	11
- <i>L'interpretatio</i> dei cori nei primi volgarizzamenti francesi di tragedie greche.	13
- Il genere tragico come luogo del sincretismo rinascimentale: l'« <i>Antigone</i> » di Garnier.	59
II	103
- Antigone innamorata, fra Barocco e Classicismo: Garnier e Rotrou.	105
- Garnier e Rotrou a Tebe. Ricomposizione barocca di un nucleo tragico classico.	141
- Perché Polinice diventa cattivo. Rivisitazione dei classici e <i>treditio</i> testuale.	167
III	191
- La grotta, luogo teatrale e simbolo barocco. Tragedia storica e <i>tragédie sainte</i> : « <i>La Reine d'Escosse</i> » di Antoine de Montchrestien.	193
- Un <i>ravissement</i> barocco: l'Hélène galante di Sallebray.	267
IV	315
- L'Esther francese: da figura a personaggio.	317
Indice dei nomi	389

Premessa

I saggi qui riuniti, composti nello spazio di un decennio (1999-2008), hanno come denominatore comune uno dei problemi centrali della letteratura drammatica europea del Cinque e Seicento: quello della riscrittura del modello classico. Se è vero che la riscrittura può apparire il principio fondamentale di qualsiasi creazione letteraria, essa è struttura portante per quanto concerne il genere tragico, soprattutto nell'epoca rinascimentale e barocca quando, a partire dalle riflessioni sulla Poetica di Aristotele, la tragedia si configura come forma perfetta, e su di essa si costruisce una teorizzazione che concerne essenzialmente il problema dell'imitazione e della riproduzione degli schemi antichi.

Nel Cinquecento il rapporto con l'archetipo classico avviene in primo luogo all'interno delle imprese di volgarizzamento, ove si evidenzia che la traduzione rinascimentale (interpretatio) è sempre una rielaborazione, al di là del puro e semplice esercizio linguistico o formale. D'altronde, è sul piano del linguaggio – non solo sul piano del linguaggio globale, ma anche su quello dei singoli lessemi o delle singole formule – che si verifica un continuo slittamento di senso, nella direzione della cristianizzazione. Fenomeno, questo, che può essere inteso come uno degli aspetti del sincretismo rinascimentale, nella misura in cui il recupero dell'antico è filtrato attraverso una lingua che riporta necessariamente a quadri ideologici lontani da quelli dei modelli classici: è questo il caso della lingua della Bibbia (della Vulgata o delle traduzioni che si moltiplicano nei volgari europei), è questo il caso della lingua dei dibattiti di scuola, filosofici e teologici.

Gli slittamenti semantici – insieme a mutazioni strutturali concernenti l'interpretazione dei personaggi – si accentuano nel procedere dal Cinque al Seicento. La riscrittura barocca del

mito tebano, cui sono qui dedicati alcuni saggi¹, esemplifica il sovrapporsi di caratterizzazioni moderne sugli schemi classici: non solo attraverso la cristianizzazione del linguaggio – che si trasforma sempre più in cristianizzazione delle situazioni –, ma anche attraverso l'imposizione di tipologie nuove, quale quella dell'innamoramento, secondo moduli debitori del petrarchismo da un lato e del conte tragique dall'altro.

Nella riscrittura barocca dei miti classici assistiamo anche a un'operazione che caratterizza il corpus teatrale secentesco nel suo insieme. Si tratta dell'aggiornamento del mito in funzione di un gusto moderno, che comporta spesso la modifica del codice espressivo nella direzione della galanterie, al punto da giungere, a volte, a un vero e proprio renversement parodique del linguaggio e della storia.

Il problema della riscrittura si pone, infine, con particolare forza in una filière specifica del genere tragico cinque-secentesco, quella della tragédie sainte, sia di argomento scritturale, sia di argomento storico-agiografico. Nella tragedia biblica dobbiamo distinguere il momento rinascimentale, in cui il problema di fondo è quello della conciliazione della precettistica e dei modelli classici con il materiale veterotestamentario, e il momento barocco in cui il problema è quello di reinterpretare il personaggio sacro, alla luce delle tipologie teatrali moderne, influenzate tanto dalle ideologie politiche quanto dalle diverse teologie. Il caso dell'Esther, qui analizzato e ripercorso nelle successive tappe, da Rivaudeau a Racine, offre un'esemplificazione di un differente trattamento dei modelli nella struttura tragica. Questa stessa problematica ritroviamo nella tragedia

storico-agiografica con finalità propagandistiche d'ordine politico, quale è la Reine d'Escosse di Montchrestien, vero e proprio laboratorio di composizione drammatica ove la struttura tragica centrata sul personaggio infortuné viene costruita unificando fonti diverse, in cui possiamo riconoscere materiali disparati, dal letterario al liturgico.

Università del Piemonte Orientale, 2009
M. M.

¹ Il mito di Antigone, in particolare, rappresenta un riferimento continuo nella produzione drammatica francese del Cinque e Seicento: i saggi qui raccolti accompagnano e ampliano la riflessione avviata sulla presenza di questo personaggio nel Rinascimento in Francia (cfr. M. MASTROIANNI, *Le «Antigoni» sofoclee del Cinquecento francese*, Firenze, Olschki, 2004).

I

L'interpretatio dei cori nei primi volgarizzamenti francesi di tragedie greche

1. Erasmo, il primo ad avere tradotto (in latino) tragedie greche, nella lettera dedicatoria concernente la traduzione dell'*Ecuba* euripidea (1504-1506), indirizzata a William Warham, arcivescovo di Canterbury e cancelliere di Inghilterra, indicando le difficoltà della sua impresa di traduttore – dai problemi stilistici e linguistici a quelli posti dalla *depravatio codicum* – sottolinea l'oscurità dei cori, tale da richiedere più che un traduttore un interprete di enigmi quale Edipo, o un disvelatore di oracoli quale il dio Apollo¹. In effetti, tutti i primi *interpretes* rinascimentali dei testi tragici greci hanno dovuto fare i conti con questa *obscuritas*, sia che preparassero versioni latine per fornire un aiuto ai lettori colti che volevano accedere a un originale compreso ancora con fatica, sia che apprestassero delle traduzioni – o rifacimenti – in lingua volgare.

Testimonianza di questa difficoltà è uno dei primi volgarizzamenti europei di tragedie greche, la *Tragedia di Antigone* di Luigi Alamanni, pubblicata contemporaneamente a Liono e in Italia nel 1532-33, composta probabilmente nel decennio precedente questa data. L'editore moderno del testo di Alamanni, Francesco Spera, ha sottolineato come nei volgarizzatori rinascimentali di tragedie classiche – egli cita, oltre ad Alamanni, Trissino e Rucellai – la versione o rielaborazione dell'originale sia più libera proprio nella resa di quel coro che «diventa un arengo privilegiato

¹ Ep. n° 188 (ed. Allen): «Adde nunc chorus nescio quam affectione adeo obscuros, ut Oedipo quopiam aut Delio sit opus magis quam interprete» (cfr. *Euripidis Hecuba et Iphigenia latinae factae Erasmo interprete*, ed. J. H. Waszink, in DESIDERII ERASMI ROTERODAMI, *Opera Omnia*, I-1, Amsterdam, North-Holland Publishing Company, 1969, pp. 193-359, qui p. 217).

dell'operazione letteraria, dove può emergere la specifica *gravitas* dello stile tragico, e quindi si possono misurare viepiù le capacità autonome di riscrittura moderna»². Nei cori dell'*Antigone* di Alamanni abbiamo varianti, sostituzioni, ampliamenti o addizioni rispetto all'originale greco: ad esempio, il quarto stasimo sofoleo (S³ 944-987) comprende quattro esempi mitologici di personaggi colpiti da eventi luttuosi, mentre la rielaborazione di Alamanni (vv. 1203-1262), riproducendo peraltro lo schema metrico delle canzoni petrarchesche in lode degli occhi di Laura, prende spunto da pochi versi di Sofocle sull'impossibilità di sfuggire al fato avverso e costruisce in quattro ampie stanze una riflessione sui diversi tipi di attivismo umano. Del quinto stasimo (S 1115-1152), anch'esso costruito con ricchezza di riferimenti mitologici come inno a Dioniso, nulla viene conservato nel testo italiano, ove l'intero brano è sostituito con un coro che – sempre nella struttura della canzone petrarchesca – sviluppa una deplorazione degli effetti perniciosi provocati dalla Fortuna, «Dea fallace» (vv. 1405-1446). Il tema della Fortuna è un tema classico e medievale che nella trattatistica dell'Umanesimo, da Petrarca a Salutati a Bracciolini, su su fino a Machiavelli, gode di straordinarie riprese: tuttavia, come sempre Spera nota, «per Alamanni non prevale tanto l'appello alle fonti, quanto una scelta calcolatamente strumentale, giacché proprio l'eliminazione di un brano mitologico religioso e il suo scambio con una meditazione sul relativismo della condizione umana, penalizzata dall'imprevedibile e incoercibile forza del caso, ben si accordano con l'idea nuova di tragedia che si vuole riproporre ai contemporanei, pur nel solco di una preponderante imitazione dell'antico»⁴.

² Cfr. L. ALAMANNI, *La tragedia di Antigone*, testo e note a cura di F. Spera, Torino, Edizioni Res, 1997, p. 97.

³ Con la sigla S si farà riferimento alla seguenti edizioni sofolee: per l'*Antigone*, SOPHOCLE, *Les Trachiniennes - Antigone*, texte établi par A. Dain et traduit par P. Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1955; per l'*Electra*, SOPHOCLE, *Ajax - Œdipe roi - Électre*, texte établi par A. Dain et traduit par P. Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1958.

⁴ Cfr. L. ALAMANNI, *op. cit.*, p. 112.

Senza dubbio in Alamanni questa volontà di trasformare il coro, che già nella tragedia antica è il luogo privilegiato per l'intervento ideologico – teologico o filosofico che dir si voglia – di commento all'*actio*, risponde a una volontà di discorso alto che sia riflessione morale a un tempo e poesia nella tradizione dello stile 'illustre', quale è quello, nel caso degli italiani, della canzone petrarchesca. È difficile in effetti ipotizzare per Alamanni, umanista di raffinata formazione classica e buon conoscitore della lingua greca, incapacità di orientarsi nell'intrico dei riferimenti mitologici eruditi dei cori, e soprattutto sospettare in lui incapacità di comprensione testuale. Non dobbiamo tuttavia sottovalutare la sopraccitata constatazione di Erasmo circa la difficoltà linguistica e l'*obscuritas* delle parti corali delle tragedie greche.

La comprensione dei cori fa problema, e questo appare evidente in quel gruppo di volgarizzamenti francesi di tragedie greche che si susseguono fra il 1537 e il 1549⁵. I testi, in parte oggi accessibili in edizione moderna, sono i seguenti:

- 1) [dopo il 1536: ANONIMO, *Les Suppliantes d'Euripide*]⁶;
2) 1537: LAZARE DE BAÏF, *Tragedie de Sophoclés intitulee Electra*⁷;

⁵ Cfr. almeno R. STUREL, *Essai sur les traductions du théâtre grec en français avant 1550*, «Revue d'Histoire Littéraire de la France», 20 (1913), pp. 269-296 e 637-666; M. DELCOURT, *Étude sur les traductions des tragiques grecs et latins en France depuis la Renaissance*, Bruxelles, M. Lamertin, 1925; L. DE NARDIS, *Traduzioni francesi del teatro greco e latino (sec. XVI e XVII)*, in Id., *Gli occhiali di Scaramuccia*, Palermo, Palumbo, 1993, pp. 9-23; B. GARNIER, *Pour une poétique de la traduction. L'«Hécube» d'Euripide en France de la traduction humaniste à la tragédie classique*, Paris, L'Harmattan, 1999.

⁶ Non reperibile: il manoscritto, venduto il 4 novembre 1938, è entrato in una collezione privata non identificata (cfr. L. DE NARDIS, *op. cit.*, p. 17).

⁷ Paris, Estienne Roffet, 1537 (a questa edizione si farà d'ora in poi riferimento con la sigla L): una versione diversa, probabilmente la prima, è contenuta nel ms. Venezia, Bibl. Naz. Marciana, Z. 24 (= 235). È in preparazione un'edizione critica a cura di F. Fassina nella collana «Drama-

- 3) 1542: CALVY DE LA FONTAINE, *L'Antigone de Sophoclés*⁸;
 4) 1542 c.: JACQUES AMYOT, *Les Troades*⁹;
 5) 1544: GUILLAUME BOCHETEL, *La Tragedie d'Euripide nommee Hecuba*¹⁰;
 6) 1545-1547: JACQUES AMYOT, *Iphigenie en Aulis*¹¹;
 7) 1549: THOMAS SÉBILLET, *L'Iphigène d'Euripide*¹²;

Se leggiamo l'intervento che il più antico di questi volgarizzatori premette alla sua rielaborazione, troviamo chiara anzitutto la consapevolezza di avere fatto opera che non può sostituire la lettura dell'originale, ma che può al massimo fornire un aiuto alla comprensione di questo, rivelandone soltanto l'ordito, l'«envers de la tapisserie» e non il suo «endroit». È ciò che afferma, infatti, Lazare de Baïf, nel *Prologue* all'*Electra*, confessandosi non abbastanza esercitato nella versione dalla lingua greca a quella francese, pur rivendicando di essere un «truchement fidele» rispetto all'originale, il che fa pensare a un lavoro compiuto direttamente sul testo greco:

[...] Mais, Sire, en lisant ceste presente tragedie en François ayez s'il vous plaist souvenance de ce que Themistoclés dist au roy des Perses, le quel vouloit parler à luy des affaires de la guerre

turgica Gallicana inedita et rara» (Alessandria Edizioni dell'Orso).

- ⁸ Edizione critica a cura di M. Mastroianni, Alessandria, Edizioni dell'Orso («Dramaturgica Gallicana inedita et rara», 2), 2000 (a questa edizione si farà d'ora in poi riferimento con la sigla C).
⁹ EURIPIDE, *Les Troades — Iphigenie en Aulis*, traductions inédites de Jacques Amyot, textes établis par L. de Nardis, Napoli, Bibliopolis, 1996 (a questa edizione si farà d'ora in poi riferimento, per l'*Iphigenie en Aulis*, con la sigla A).
¹⁰ Paris, Robert Estienne, 1550 (segnalato in A. CIORANESCU, *Vie de Jacques Amyot*, Paris, Droz, pp. 44-45, sembra esistere un solo esemplare della prima edizione, del 1544, in Rothschild 1060): attribuita anche a Lazare de Baïf; forse scritta in collaborazione con Jacques Amyot.
¹¹ Cfr. *supra*, nota 9.
¹² Paris, Gilles Corrozet, 1549. È in preparazione un'edizione critica nella citata collana «Dramaturgica Gallicana inedita et rara».

par truchement et interprete. Au quel fist response luy monstrant l'envers d'une tapisserie que telle estoit l'interpretation d'un langage comme l'envers d'un tapiz. Par quoy luy supplia qu'il luy pleust donner ung an de terme pour apprendre la langue Persienne. Semblablement vous, Sire, ayez estime que par la mienne translation je n'ay pouvoir de vous montrer aultre chose que l'envers de la triumpante et excellente tapisserie de Sophoclés, la quelle en son endroit est tant bien ornee de fleurs d'antique et aultres figures et couleurs que je ne puy penser que depuis mille ans ait esté homme en ce monde qui en peust faire une semblable, telle est l'art de la quelle il a usé pour esmouvoir les affections et passions des hommes. Et nonobstant que ce ne soit ma profession de composer en ryme, ce neantmoins pour donner quelque grace à l'oeuvre, et aussy en suyvant mon aucteur, j'ay observé les nombres de ses metres autant qui m'a esté possible et y ay adjousté rythme telle quelle. À la quelle il vous plaira n'avoir grand egard, mais seulement à la disposition de l'aucteur et merueilleuse oeconomie. Car de moy je ne suys que son simple truchement fidele pour certain autant qui m'a esté possible, mais non suffisamment exercit en l'un et l'aultre langage pour me debvoir paragonner à luy.¹³

In questo riconoscimento di inadeguatezza e in questa dichiarazione di impegno linguistico e formale vale la pena notare come la difficoltà denunciata concerna anzitutto la resa dei metri, in un tentativo di riprodurre la varietà e di adattare la rima, elemento moderno, alla struttura della versificazione antica. Il che evidentemente riporta, in primo luogo, il problema della rielaborazione a quello dell'*interpretatio* dei cori.

Sulla difficoltà di tradurre i cori insisterà con maggior forza l'ultimo dei volgarizzatori qui elencati, Thomas Sébillet, che premette al suo rifacimento dell'*Ifigenia* euripidea due testi proemiali – l'epistola dedicatoria a Jean Brinon e un prologo *Aus lecteurs* – in cui i problemi di traduzione sono ridotti essenzialmente alla resa dei cori, al cui *idiome* sarebbe del tutto inadeguata la lingua francese «encor rude et pauvre»:

¹³ Ms. Venezia, Bibl. Naz. Marciana, Z. 24 (= 235), f. 1r.

Monsieur, après que je vous eu montré le commencement de l'Iphigène d'Euripide, que j'avoie commencée à traduire de Grec en François pour tousjours m'entretenir en quelque exercice de Poésie aus heures qui se pourroient ailleurs pirement employer: *la difficulté que je trouvoy poursuivant mon dessein, tant en l'idiome des Cœurs introduis en cette Tragédie, qu'en la fidele et gracieuse version d'iceus en noltre langue encor rude et pauvre*, m'eut fait aisément quitter plume et péne pour me désister de tant facheus passetems, si vous et Monsieur de la Haye ne m'eussies par vos prières contreint de la poursuyvre et continuer (*sottoliteatura nostra*).¹⁴

Sébillet non considera più il suo lavoro come semplice sussidio per chi voglia leggere l'originale, anzi situa la sua traduzione nella prospettiva di una *translatio* (che questa volta è *translatio* linguistica), per cui il capolavoro classico muta abito, ripercorrendo in certo qual modo il tradizionale *iter* della *translatio studii*, dalla Grecia a Roma alla Francia, e questo avverrebbe nelle successive traduzioni in latino (riferimento alla versione dell'*Iphigenia* di Erasmo) e in francese¹⁵. Tuttavia, di questa sua impresa Sébillet non solo non cela, come si è detto, la difficoltà, ma riconosce la durezza degli esiti, «en quelques particularitez que pourrez trouver etranges, et à l'aventure trop rudes», in una traduzione che vuole seguire – se non nell'intento, che era quello di Lazare de Baïf, di fornire un sussidio di versione *ad lineam* e *ad*

¹⁴ L'IPHIGENE | D'EVRIPIDE POETE | TRAGIQ: TOVRNE DE GREC | en Francois par l'Auteur de l'Art | Poëtique, dédié a Monsieur Ian Bri- | non, [...]. | A PARIS. | Auec priuilege. | On les vend en la salle du Palais, en la | boutique de Gilles Corrozet. | 1549: fol. A ii (a questa edizione si farà d'ora in poi riferimento con la sigla **Séb**).

¹⁵ Cfr. **Séb**, A iii: «Ayant changé l'Iphigène d'Aulide / le précieux et riche habillement / que luy donna Grèce par Euripide, / et cettuy-la qu'avoit nouvellement / à elle même ouvré suttilement / le docte Erasme à la mode Romaine, / n'ausoit passer par ce François domaine / en simple habit de peur qu'on en médit, / quant je l'ay prise, et tout bas luy ay dit: / Suyvez Brinon, cheminez sous son aile, / son nom aura pour vous tant de crédit, / que mal vettue on vous trouvera belle».

verbum per la lettura dell'originale – fedelmente il tono («la gravité de l'auteur») e, soprattutto, le strutture metriche della tragedia euripidea:

[...] En premier lieu je me suy conformé au stile de ma version tout au plus prés que j'ay peu à la gravité de l'auteur: et au demourant l'ay suivy quasi à pié levé en la forme des vers, rendant les Trocaïques Grés en Alexandrins François, les Iambiques Trimètres et quelques Anapestiques en Heroïques. Les autres mêlés de divers genres plus petis, et usurpés par Euripide au Cœur introduit en cette Tragédie, en diverses sortes aussi de moindres vers: et aucunesfois tant petis, et pour leur petitesse tant malaisés à vétir de leur livrée, que j'ay bien grande peur que la rudesse par endrois ne vous en déplaise (**Séb**, A iiiii).

Proprio la complessa varietà della metrica, quale si riscontra nelle parti corali, viene considerata il grande ostacolo allo scorrere del «fluïde et gracieus cours de la fontaine Caballine»:

[...] balanceant l'appreté des vers contre vottle equanimité et la raison (à laquele savez tant bien réduire toutes choses) jugerez promptement que la difficulté de traduire augmentée par la sugétion du petit vers, rymé le plus souvent à quatre et à sis, est assés forte pour empêcher le fluïde et gracieus cours de la fontaine Caballine. Et à cela me suy-je quasi contreinct exprés, pour faire qu'en ce petit Poëme toute sorte de ryme et tous genres de vers fussent à peu prés compris, comme connoitrés que j'ay fait si vous y avisez de prés. Car vous y lirés des vers depuis deus sylabes jusques à tréze, et la plus grande part des assiètes de ryme aujourduy usurpées en noltre langue Françoisse, voire jusques au Sonnet, Lay, Virerelay, et ryme altérée, et n'y eusse omis le rondeau, s'il y fût autant bien venu à propos (**Séb**, A iiiii).

Sébillet ha in mente anzitutto le parti corali, che riconosce proprie della tradizione classica ed estranee a quella moderna, come appare evidente là dove spiega la scelta di *cœur* per indicare il coro della tragedia antica, con un vocabolo che non sia, come in Lazare de Baïf o in Amyot, la semplice ripresa del latino *chorus*, né, come usa Peletier traducendo l'*Ars poëtica* di Orazio (1541), *cho-*

re, termine che non richiama alcuna realtà moderna (quale l'insieme corale della liturgia) e per di più nella sua grafia può creare confusione di pronuncia:

[...] Ce que le Grec a dit, *χóρος*, le Latin, Chorus, et savans hommes François ont, qui retenu, Chorus, qui retourné, Chore, je l'ay traduit et écrit, Cœur: traduit, pource que le Grec et Latin entendans par ce mot, troupe d'hommes ou de femmes, ou personne la representant, ne seront point mal exprimés en disant, Cœur, qui en nostre langage François signifie même chose aus collèges Ecclésiastiques: écrit, afin que le lisant ne dissies, Chœur, comme chose (**Séb**, A iiiii).

Stabilito dunque che l'*enjeu* del traduttore è nella resa della lingua poetica, costruita in una versificazione così lontana dalla tradizione francese da rappresentare lo scoglio contro cui naufraga l'abilità dell'*interprete*, ridotto a lamentare l'*appreté* dei suoi risultati, è evidente che le sezioni corali sono il punto di convergenza degli sforzi di questi traduttori di tragedie antiche, che noi possiamo peraltro considerare come i veri creatori di un nuovo genere drammatico nella letteratura francese. Pertanto, se ci soffermiamo sul coro come struttura autonoma, all'interno della tragedia, avremo un quadro complesso delle difficoltà e dei problemi che si pongono ai primi volgarizzatori del genere, in un periodo che possiamo anche noi definire, usando una felice espressione di Mireille Huchon¹⁶, *mirabilis* per la forza creativa e gli esiti ottenuti nel quadro del rinnovamento del *moyen français*¹⁷.

2. Al di là delle difficoltà tecniche di traduzione – anzitutto la resa della versificazione –, si tratta di problemi di comprensione

¹⁶ Cfr. M. HUCHON, *Le français de la Renaissance*, Paris, P.U.F., 1988, p. 3.

¹⁷ Cfr. M. MASTROIANNI, *Traduction des textes anciens et élaboration linguistique à la Renaissance française. Analyse de la langue de l'«Antigone» de Calvy de La Fontaine*, «Studi francesi», 136 (2002), pp. 104-130.

del testo a differenti livelli, da quello linguistico-sintattico a quello della padronanza dei riferimenti d'ordine mitologico ed erudito. A volte, siamo in presenza di una lettura dell'originale che potremmo definire ermeneutica, con slittamenti volontari o involontari da un'area semantica all'altra. Per verificare questo complesso intreccio di problemi di *interpretatio* (nella doppia accezione di 'traduzione' e 'interpretazione'), scegliamo tre di questi rifacimenti, lungo tutto l'arco di questa fase pionieristica di traduttori: l'*Electra* di Lazare de Baïf (1537), l'*Antigone* di Calvy de La Fontaine (1542) e l'*Iphigéné* di Thomas Sébillet (1549). Tre testi composti con finalità e modalità diverse.

Se, come si è detto, Lazare vuole essenzialmente fornire uno strumento che faciliti la lettura e comprensione del testo greco, non diversamente da quello che facevano i traduttori in lingua latina, Sébillet è mosso da intenzioni d'autore. Coerentemente con le concezioni illustrate nella trattatistica contemporanea di poetica e retorica (dall'*Art poetique* dello stesso Sébillet alla *Deffence* di Du Bellay), la traduzione è concepita come mezzo per arricchire la lingua e anche come via per dotare la letteratura francese di opere nuove, fornite di valore autonomo, tali da essere considerate *inventions nouvelles* sebbene tradotte dagli *anciens auteurs*. Non per nulla Sébillet si paragona, pur con dichiarazione di *parvitas*, a Marot, da lui considerato modello esemplare nella traduzione dei classici. E ribadisce la funzione d'*illustration de la langue Française*, compiuta dai traduttori, e il valore della *version* sia come realizzazione poetica sia come nobile esempio di *otium (passetens)* intellettuale:

[...] Finablement si je n'ay tant purement, doucement, naïvement, elegamment, richement et mignonement tourné l'Iphigéné d'Euripide, que Marot a fait le Léandre du poète Musée: aussy ne suy-je, ne pense-je entre Marot. Si la langue Française n'est illustrée par la version des poèmes, on ne s'en doit attacher à moy qui n'en suy illustrateur ne gagé ne renommé. Si je fay moins pour moy en traduisant anciens auteurs qu'en cherchant inventions nouvelles, je ne suy toutefois tant à reprendre que celui qui se vante d'avoir trouvé, ce qu'il a mot à mot traduit des autres. Si cette version n'est suffisante pour immortaliser mon nom, aussy ne l'y vœil-je mettre en titre. Si je ne suy leu et loué des Poètes de la première douzaine, aussy n'ay-je pas écrit a cete intention. Car j'écry aus Muses et à moy: et si quelqu'un par

fortune prend plaisir à mes passetens, je ne suy pas tant ennuyeus de son aise, que je luy vœilhe défendre la communication de mes ebbas, pour les reserver à une affectée demye douzaine des estimés princes de notte langue, et par ce moyen chercher leur applaudissement (Séb, A [v]).

A sé stante è il caso di Calvy, che dichiara nell'epistola *Au lecteur* di non avere tradotto l'*Antigone* sofoclea direttamente dall'originale greco, ma di aver messo in versi una preesistente versione in prosa francese:

Ces jours passés, lecteur, est tombee entre mes mains la quatrieme tragedie de Sophoclés traduite de grec en prose françoise par ung noble docte et saige personnaige de ce reigne non encores mise en plaine lumiere ne divulguee. [...] j'ay esté induict et quasi contraint d'employer ma hardiesse et ma force, si temerité et foyblesse doibvent estre ainsi appellees, pour te le traduire en vers françoys (C, p. 15).

Questa versione in prosa non è stata fino ad oggi ritrovata, e pertanto è difficile dire se Calvy nel suo lavoro sia risalito anche al testo greco. È vero che egli definisce il suo mettere in versi *traduire* e in riferimento alla grandezza di Sofocle afferma che questi «meritast meilleure *traduction*» (C, p. 15). Tuttavia, l'argomento più forte contro la presunzione di una lettura diretta dell'originale è data dal fatto che a differenza degli altri volgarizzatori di tragedie classiche – da Lazare de Baïf ad Amyot a Sébillet – Calvy non distingue metricamente le parti dialogiche dalle parti corali, ma usa sempre, anche in quest'ultime, il decasillabo a rima baciata. Per quanto riguarda invece la finalità della *mise en vers*, Calvy non intende offrire semplicemente, come Lazare, un aiuto al lettore nel suo approccio al greco e neppure, come Sébillet, vuole fare esercizio di abilità personale, in funzione della propria fama e dell'arricchimento della letteratura francese. Vuole piuttosto rendere giustizia alla grandezza poetica di Sofocle, più degnamente servito da una traduzione in versi che da una versione in prosa.

3. Esaminiamo ora le diverse modalità di resa delle parti corali nei tre traduttori citati. Lazare de Baïf non si pone problemi in-

terpretativi tali da dare un'impronta nuova al testo originale, facendo della traduzione un esercizio ermeneutico, fortemente connotato ideologicamente. Per certo egli si propone semplicemente di offrire un aiuto – una versione da leggere con testo a fronte, diremmo oggi – per l'approccio all'originale. Tuttavia, si scontra con tutta evidenza in passi che gli sono di difficile comprensione, soprattutto nei cori. Inoltre compie piccoli interventi, che possiamo definire di chiarimento, a volte di abbellimento nella ricerca di effetti retorici. Ciò sarà manifesto, analizzando anche solo un breve frammento che appartiene al primo intervento del coro (parodo commatica, antistr. 2):

S 173-184: θάρσει μοι, θάρσει, τέκνον· / ἔτι μέγας οὐρανῶ / Ζεὺς, ὅς ἐφορᾷ πάντα καὶ κρατύνει· / ᾧ τὸν ὑπεραλγῆ χόλον νέμουσα, / μῆθ' οἷς ἐχθαίρεις ὑπεράχθεο μῆτ' ἐπιλάθου. / Χρόνος γὰρ εὐμαρῆς θεός· / οὔτε γὰρ ὁ τὰν Κρῖσαν / βούνομον ἔχων ἀκτὰν / παῖς Ἀγαμεμνονίδας ἀπερίτροπος, / οὔθ' ὁ παρὰ τὸν Ἀχέρωντα θεὸς ἀνάσσειν [Fatti coraggio, fatti coraggio, figlia! Ancora grande in cielo è Zeus, che tutto vede e governa. Mettendo nelle sue mani il tuo sdegno troppo doloroso, a coloro che hai in odio non riservare né un affanno al di là dei limiti né l'oblio. Il Tempo è un dio che rende tutto più facile. Infatti il figlio di Agamennone, che si trova nella regione ricca di pascoli di Crisa, non è incurante del suo dovere, e non lo è neppure il dio che regna presso l'Acheronte].

L, A [viii]-B: Fille, prendz coeur, et si t'asseure, / car le grand Dieu au ciel demeure / qui tout regarde de lassus / le bien ou mal qui est ça jus: / au quel ton courroux conceder / tu doibz, et d'ire à luy ceder / sans oultre raison prendre à coeur / ceulx qui t'ont fait tant de douleur. / Le temps est ung Dieu fort aisé, / par le quel tout est appaisé: / car le gent filz d'Agamemnon / n'est pas irretournable, non. / Acheron est regy d'un dieu / qui n'est pas tousjours en ung lieu.

È chiara la volontà di ricalcare fedelmente il testo sofocleo: dove Lazare si scosta dall'originale, evidentemente non comprende

il greco¹⁸. A volte si tratta di omissioni dovute con buona probabilità a richiami eruditi che sfuggono al traduttore (come, in S 180-185, il riferimento geografico alla regione di Crisa connesso alla biografia di Oreste). Più spesso l'oscurità testuale origina veri nonsensi e controsensi: così, S 177 («a coloro che hai in odio non riservare né un affanno al di là dei limiti né l'oblio»), frainteso peraltro malgrado la chiarezza linguistica dell'originale, diventa «sans outre raison prendre à cœur / ceulx qui t'ont fait tant de douleur»; così, ancora, S 184 («e neppure il dio che regna presso l'Acheronte») è ampliato, senza motivo e con nonsenso, in «Acheron est regy d'un dieu / qui n'est pas tousjour en ung lieu».

Per quanto concerne quegli ampliamenti che mantengono intatta la fedeltà al senso del dettato sofocleo, si tratta di ricerca di effetti retorici e abbellimenti letterari – o perlomeno creduti tali – che stemperano a volte la concentrazione del greco. S 175 («che tutto vede e tutto governa») diventa «qui tout regarde de lassus, / le bien ou mal qui est ça jus», introducendo un costrutto di simmetria e opposizione relazionale. Così, la qualifica *εὐμαρής* del dio Tempo è correttamente resa con «par le quel tout est appaisé», ma accompagnata (forse per ragioni di rima) dall'ulteriore precisazione «fort aisé», che immette una sfumatura estranea all'aggettivo greco. Ancora, l'aggiunta *gent* a «filz d'Agamennon» (*παῖς Ἀγαμεμνονίδα*) è una caratterizzazione propria del linguaggio letterario cortese che connota storicamente il volgarizzamento.

Osservazioni simili, che confermano sia l'esistenza di difficoltà nel tradurre sia una volontà di abbellimento sulla base di effetti retorici sia una tendenza alla traduzione esplicativa sia, infine, un'accentuazione dell'aspetto gnomico del testo, sono suggerite dalla lettura del terzo stasimo:

¹⁸ In un caso, ove S 182 («il figlio di Agamennone [non è] incurante») è reso con «le gent filz d'Agamennon n'est pas irretournable», non si tratta tanto di un fraintendimento del testo originale, quanto di una variante che compare nello scoliaste e in Suida, non accolta però dalle edizioni moderne: ἀνεπίτροπος (*non redux*) invece di ἀπερίτροπος.

S 1058-1097: τί τοὺς ἄνωθεν φρονιμωτάτους οἰω-/νοὺς ἐσορώμενοι τροφᾶς / κηδομένους ἀφ' ὧν τε βλά-/στωσιν ἀφ' ὧν τ' ὄνασιν εὐ-/ρωσι, τάδ' οὐκ ἐπ' ἴσας τελοῦμεν; / ἄλλ' οὐ Διὸς ἀστραπᾶν / καὶ τὴν οὐρανίαν Θέμιν, / δαρὸν οὐκ ἀπόνητοι. / ὧ χθονία βροτοῖσι Φά-/μα, κατὰ μοι βόασον οἰκ-/τρᾶν ὅπα τοῖς ἔνερθ' Ἀτρεί-/δαις, ἀχόρευτα φερουσ' ὀνειδίη· / ὅτι σφιν ἤδη τὰ μὲν ἐκ δόμων νοσεῖ-/ται τὰ δὲ πρὸς τέκνων διπλή / φύλοπις οὐκετ' ἐξισοῦ-/ται φιλοτασίω διαί-/τα· πρόδοτος δὲ μόνα σαλεύει / Ἥλέκτρα, τὸν αἰὶ πατρὸς / δειλαία στενάχουσ', ὅπως / ἄ πάνδυρτος ἀηδῶν, / οὔτε τι τοῦ θανεῖν προμη-/θής τό τε μὴ βλέπειν ἐτοί-/μα, διδύμαν ἐλοῦσ' ἐρι-/νύν· τίς ἂν εὐπατρις ὦδε βλάστοι; / οὐδέεις τῶν ἀγαθῶν ζῶν κακῶς / εὐκλειαν αἰσχῆναι θέλει / νώνυμος, ὧ παῖ, παῖ· / ὡς καὶ σὺ πάγκλαυτον αἰ-/ῶνα κοινὸν εἴλου, / τὸ μὴ καλὸν καθοπλίσα-/σα δύο φέρειν ἐν ἐνὶ λόγῳ, / σοφά τ' ἀρίστα τε παῖς κεκλήσθαι. / ζῶης μοι καθύπερθεν χερὶ / πλούτῳ τε τῶν ἐχθρῶν, ὅσον / νῦν ὑπόχειρ ναίεις· / ἐπεὶ σ' ἐφεύρηκα μοί-/ρα μὲν οὐκ ἐν ἐσθλᾷ / βεβῶσαν, ἃ δὲ μέγιστ' ἔβλασ-/τε νόμιμα, τῶνδε φερομένην / ἄριστα τᾷ Ζηνὸς εὐσεβείᾳ [Perché, pur vedendo gli uccelli dell'aria meglio dotati di ragione prendersi cura del nutrimento di quelli da cui sono nati e da cui hanno tratto vantaggio, noi non adempiamo questi obblighi allo stesso modo? No davvero, per la folgore di Zeus e per la celeste Temi, non a lungo (resteranno) impuniti (i colpevoli). O Fama, per mezzo della quale la voce degli uomini penetra sotto terra (= Fama sotterranea per i mortali), fammi echeggiare una voce compassionevole per gli Atridi che stanno laggiù, recando notizie tristi vergognose: che cioè per loro le faccende di casa vanno male e che, per quanto concerne le figlie, una duplice contesa non più si appiana in una convivenza amorevole; ed Elettra abbandonata sola è sballottata dalla burrasca, misera sempre gemendo il suo compianto per il padre come l'usignolo lamentoso, per nulla preoccupata di morire, pronta a non vedere più la luce, essendosi addossata una duplice Erinni (*scil.* il compito della doppia vendetta, di Agamennone e Oreste). Chi mai potrebbe nascere così nobile? Nessuno tra i generosi vuole, vivendo ignobilmente, deturpare la sua buona fama in modo inglorioso, o figlia, figlia: così anche tu scegliești una vita in comune tutta pianto, essendoti opposta a ciò che non è bello, sì da riportare in un sol colpo due successi, essere chiamata saggia e nobile figlia. Possa tu dominare i (=vivere al di sopra dei) tuoi nemici per potenza e ricchez-

za, quanto ora sei soggetta (ad essi): poiché ho trovato che tu sei incappata in una sorte non felice, ma quelle che sono germogliate come supreme leggi, rispetto a queste tu riporti il primato per la tua pietà verso Zeus].

L, D [vii]-[viii]: Nous qui voyons la providence / des oyseaulx, et leur grand prudence, / lesquelz esmeuz d'une pitié / naturelle, et grand amytié, / donnent aux aultres nourriture / desquelz sont sortiz, et ont cure / de leur rendre le bien pour bien, / nous pourtant, nous n'en faisons rien, / mais par la fouldre et la tempeste / du grand dieu, et le droit celeste / long temps impuniz ne seront / ceulx qui en mal se trouveront. / O bruit humain qui court sur terre, / va proclamer mon dict grand erre / aux deux Atrides de là jus: / porte nouvelle de ça sus, / qui leur sera tres despitueuse: / car leur maison est fort hideuse, / et les deux seurs sont separees, / et de leur vouloir esgarees, / Electre seule est tempestee, / et par trahison agitee, / laquelle plaint son pere mort / sans cesser, et gemist du tort, / prenant pasetemps à son deul, / ainsi que fait le roussigneul, / et point ne luy chault de mourir, / ou en tenebres encourir, / mais qu' elle puisse avoir vengeance / des deux, lesquelz on fait l'offence. / Qui est celluy qui par son courage / semble yssu de plus hault paraige? / Nul bon qui se veoit en malheur, / veult faire honte à son honneur. / Et toy deshonneur surmontant / deux louanges viens rapportant / par une raison et propos: / car sans plus tu rapportes los / d'estre bonne, et saige en effect: / veoy, et surmonteras de fait / le grand pouvoir, et la richesse / des ennemys pleins de rudesse, / des quelz es en subjection, / car je te trouve en passion, / et fortune mallement bonne. / Mais dieu par sa pitié te donne / deux meilleures conditions, / que par droict avoir nous puissions.

Lo stasimo, nel suo insieme, è indicativo del rapporto che si instaura nelle parti corali fra il volgarizzatore e l'originale greco.

Spesso – ed è questa la nota caratteristica di Lazare traduttore, soprattutto per quanto concerne i cori – anche quando il testo sofocleo è, grosso modo, compreso, il dettato francese o è farraginoso o è costruito in linguaggio approssimativo e improprio, sia sul piano dello stile sia su quello della precisione semantica. È il caso, in apertura dello stasimo, della resa di τούς ἄνωθεν φρονιμωτάτους οἰωνούς ἐσορώμενοι τροφᾶς κηδομένους con «nous qui voyons la providence des oyseaulx, et leur grand pru-

dence, lesquelz... donnent... nourriture». Il senso è reso con esattezza, ma notiamo alcuni slittamenti semantici: nella fattispecie l'idea sottesa al verbo κήδομαι (= mi prendo cura) viene fatta slittare sul sostantivo *providence* (da *providentia* = *prévoyance*), mentre *prudence* corrisponde con tutta probabilità al concetto insito nel φρονιμώτατοι. Lo sdoppiamento *providence/prudence*, d'altronde, come quello successivo *pitié/amytié*, può rispondere a necessità di rima.

Se la difficoltà di traduzione e l'esigenza metrica portano a volte a esiti faticosi, si può sempre notare lo sforzo di abbellimento attraverso il gioco retorico, come nell'addizione di un effetto di simmetria, già visto nella parodo, *de là jus/de ça sus*, anche a patto di modificare il dettato greco (καταβάσσον οἰκτρὰν ὅπα τοῖς ἔνερθ' Ἀτρείδαις), che questa contrapposizione non contiene. In questa prospettiva di abbellimento e arricchimento testuale abbiamo a volte addizioni che accentuano il tono sentenzioso, come l'addizione gnomica «et ont cure / de leur rendre le bien pour bien» del brano di apertura, che richiama un imperativo etico ed esplicita il fondamento morale dell'invito a prendersi cura dei genitori.

Tuttavia, se per certi aspetti Lazare dimostra buona conoscenza non solo del lessico corrente, ma anche di traslati – come quando traduce correttamente οὐρανίαν Θέμιν, «la celeste Temi», con *droit celeste* –, in alcuni casi ignora alcune nozioni fondamentali del contesto tragico greco, come quella di χθόνιος. Infatti, ὦ χθονία βροτοῖσι Φάμα (la Fama «che penetra fin sotto la terra») diventa banalmente «O bruit humain qui court sur terre». Ancora, intendendo erroneamente il costruito di S 1083-1085 e fraintendendo il senso di ζῶν κακῶς («qui se veoit en malheur» invece di «vivendo ignobilmente»), trasforma ζῶν κακῶς, predicato di αἰσχῦναι θέλει, in attributo di οὐδεις τῶν ἀγαθῶν. La parte conclusiva dello stasimo (S 1086-1097) è tradotta con grande libertà – o meglio, confusamente –, con approssimazione di senso o, almeno per quanto riguarda S 1095-1097, incorrendo in completi controsensi. In un caso si tratta di un'erronea, ma ammissibile, interpretazione, quando τᾷ Ζηνὸς εὐσεβεία viene inteso come «per la pietà di Zeus» invece che «per la pietà verso Zeus»; per il resto invece siamo lontani da qualsiasi logica comprensione del testo.

Osservazioni simili possono essere fatte anche per le altre parti corali dell'*Electra*. Ci soffermeremo brevemente sul quarto stasimo, che offre un ulteriore esempio di difficoltosa lettura del testo greco:

S 1384-1397: ἴδεθ' ὅπου προνέμεται / τὸ δυσέριστον αἶμα
φυσῶν Ἄρης· / βεβᾶσιν ἄρτι δωμάτων ὑπόστεγοι / μετὰδρομοι
κακῶν πανουργημάτων / ἄφυκτοι κύνες· / ὥστ' οὐ μακρὰν ἔτ'
ἀμμενεῖ / τοῦμόν φρενῶν ὄνειρον αἰωρούμενον· / παράγεται
γὰρ ἐνέρων / δολιόπους ἀρωγὸς εἴσω στέγας, / ἀρχαιοπλοῦτα
πατρός εἰς ἐδώλια, / νεοκόνητον αἶμα χειροῖν ἔχων· / ὁ
Μαίας δὲ παῖς / Ἑρμῆς σφ' ἄγει δόλον σκότῳ / κρύψας
πρὸς αὐτὸ τέρμα κούκέτ' ἀμμένει [Vedete dove si avanza
Ares, spirando la strage ineluttabile. Sono già giunte sotto il tet-
to del palazzo le cagne inevitabili, persecutrici di orrendi misfat-
ti, sicché non a lungo ancora resterà sospeso il sogno intravisto
dal mio cuore. Infatti con piede insidioso il campione dei morti
s'avanza entro la reggia, nella dimora paterna d'antica opulenza,
tenendo in mano un sanguinoso ferro di recente affilato: e il fi-
glio di Maia, Hermes, lo guida, nascondendo nell'ombra l'ingan-
no fino al proprio compimento, e più non indugia].

L, E [viii]: Voyez où s'en va Mars / qui souffle par ses ars / le
sang contentieux, / et les chiens perilleux / qui sont inevitables /
et du tout infuyables / vindicateurs d'excès / vont pour veoir le
decés / en la maison leans: / parquoy non plus long temps / mon
songe au croq sera, / car Dieu l'accomplira, / et l'auxiliatrice /
des mortz, punissant vice: / et tenant en sa main / tout bouillant
sang humain, / s'en va faire habitacle / au riche tabernacle, / et
le filz de Maia / sans dol là ne viendra / Mercure à se cacher /
pour leur vie arracher, / plus guerre n'attendra.

Il breve stasimo, costituito da una semplice coppia strofica, indica il culmine dell'azione tragica che si opera con l'intervento degli dei: le giovani donne del Coro, nella loro immaginazione che conferma il sogno del passato, vedono avanzare entro la reggia Ares, portatore di strage, e le Erinni, segno che la vendetta sanguinosa è vicina. Furtivamente si inoltra Oreste, il difensore dei morti, guidato da Hermes, che favorisce il compimento della vendetta avvolgendo l'inganno con le tenebre. La-

zare sembra muoversi a fatica in un testo di cui gli sfuggono alcuni particolari essenziali. Tre sono le incomprendimenti del testo che inficiano il discorso. Anzitutto il volgarizzatore non avverte il significato di μετὰδρομοι ἄφυκτοι κύνες, le «cagne persecutrici inevitabili» (denominazione delle Erinni), che egli intende al maschile o perché ignora il dato mitologico, o perché fa confusione di maschile e femminile in presenza di sostantivi di doppio genere e aggettivi a due terminazioni¹⁹. Viene così meno l'immagine delle Erinni, importante per la simbologia del brano. Inoltre un'altra confusione fra maschile e femminile viene operata nei confronti di Oreste, cui viene sostituita quale vendicatrice una figura di donna (evidentemente quella di Elettra): così l'ἀρωγὸς ἐνέρων, il difensore degli inferi, il campione dei morti, diventa l'*auxiliatrice des mortz*, e anche in questo caso la sostituzione stravolge il senso della tragedia, e soprattutto non si accorda con quanto accade nell'episodio seguente. Infine, Hermes (*Mercur*) non avvolge col buio le insidie di Oreste, ma egli stesso si nasconde per togliere la vita ai colpevoli («sans dol là ne viendra / Mercure à se cacher / pour leur vie arracher»): e anche in questo caso non solo si altera il senso, ma si perde la forza evocativa del passo. Il fatto è che nella traduzione dello stasimo Lazare incontra delle difficoltà che sono anzitutto d'ordine lessicale, come appare da certe rese maldestre quale «et tenant en sa main / tout bouillant sang humain, / s'en va faire habitacle / au riche tabernacle», ove non solo non viene avvertito il valore metonimico di αἶμα ma il significato di νεοκόνητον sembra del tutto sfuggire. E questo discorso può essere allargato all'intero stasimo.

Considerazioni differenti, per quanto riguarda la comprensione dei riferimenti mitologici, suscitano invece altri passi, per

¹⁹ In questo caso abbiamo ὁ κύων (il cane) e ἡ κύων (la cagna); quanto a μετὰδρομος, -ον e ἄφυκτος, -ον sono aggettivi a due terminazioni (una per il maschile e femminile, l'altra per il neutro): si tratta di particolarità grammaticali così elementari, da far pensare che Lazare ignori il dato mitologico piuttosto che quello morfologico.

altro più facili sul piano linguistico. Citiamo l'epodo del primo stasimo:

S 504-515: ὦ Πέλοπος ἄ πρόσθεν πολύπονος ἵππεία, / ὡς ἔμολες αἰανῆς τᾶδε γᾶ. / εὔτε γὰρ ὁ ποντισθεῖς Μυρτίλος ἐκοιμάθη, / παγχρύσων δίφρων / δυστάνοις αἰκίαις / πρόρριζος ἐκριφθείς, οὐ τί πω / ἔλειπεν ἐκ τοῦδ' ὄϊκος πολύπονος αἰκία [Oh, antica, funesta corsa coi cavalli di Pelope, come riuscisti luttuosa per questa terra! Da quando infatti Mirtilo si giacque sommerso nel mare, strappato dal carro d'oro massiccio, annientato completamente con miserande violenze, la sciagura piena d'affanni non abbandonò più questa casa].

L, C: O course fort chevaleureuse / de Pelops, et laborieuse: / tu as tant fait crier helas / ce povre pays, qu'il est las, / car depuis que fut submergé / Myrtilus, et de coups chargé, / et vilainement mys a mort, / Mercure courroucé du tort / a tousjours envoyé malheur / en la maison, et chassé l'heur.

Sofocle, qui, ricorda che le colpe di Pelope sono all'origine di tutti i mali della stirpe di Elettra. Lo sono a partire dalla corsa in cui Pelope aveva riportato vittoria su Enomao, col tradimento, in quanto ne aveva corrotto l'auriga Mirtilo. Pelope aveva così ottenuto la mano di Ippodamia, che il padre Enomao aveva promesso al primo guerriero che lo avesse battuto nella corsa coi carri. Mirtilo poi era stato precipitato da Pelope in mare, per avere tentato di violentare Ippodamia (secondo un'altra tradizione, perché Pelope non aveva voluto dargli la ricompensa pattuita). Nel tradurre questo passo, Lazare dimostra di comprendere bene – aiutato peraltro anche dalla scorrevolezza del testo greco – il significato di un mito abbastanza raro: addirittura egli arricchisce i dati offerti da Sofocle. Conoscendo dai mitografi²⁰ che Mirtilo era figlio di Hermes (Mercurio), egli introduce il preziosismo erudito di attribuire alla vendetta di questo dio sulla discendenza di Pelope le sventure che si abatteranno sulla casata di Elettra. Si po-

²⁰ Poteva, ad esempio, trovare la notizia in Igino (CCXXIV).

tranno semmai fare delle osservazioni sul francese usato dal traduttore, che pur comprendendo bene l'originale, usa espressioni goffe sul piano linguistico, come la resa di ἵππεία (= corsa a cavallo [o sul cocchio]) con *course fort chevaleureuse*.

4. Thomas Sébillot – lo si è già detto – nella sua *Iphigénie* euripidea è mosso, ben più di Lazare de Baïf, da intenzioni di autore e presenta la sua versione come una di quelle *inventions nouvelles* che possono arricchire la lingua e la letteratura francese. In effetti, basta dare un'occhiata alla parodo e al primo stasimo per riconoscere un lavoro interpretativo e una ricerca retorica e letteraria. Il problema, in questo caso, è semmai quello di stabilire il ruolo mediatore della versione latina di Erasmo che, con sicura evidenza, è tenuta presente da Sébillot.

Della parodo (**E 164-302**), leggiamo soltanto la prima strofe e antistrofe:

E²¹ 164-205: ἔμολον ἀμφὶ παρακτίαν / ψάμαθον Ἀυλίδος ἐναλίας / Εὐρίπου διὰ χειμάτων / κέλσασα στενοπόρθμων, / Χαλκίδα πόλιν ἔμᾶν προλιποῦσ' / ἀγχιάλων ὑδάτων τροφὸν / τὰς κλεινάς Ἀρεθούσας, / Ἀχαιῶν στρατιὰν ὡς ἐσιδίμαν / ἀγαυῶν τε πλάτας νασιπόρους ἢ- / μιθέων, οὐς ἐπὶ Τροίαν / ἐλάταις χιλιόναυσιν / τὸν ξανθὸν Μενέλαόν θ' / ἀμέτεροι πόσεις / ἐνέπουσ' Ἀγαμέμνονά τ' εὐπατρίδαν στέλλειν / ἐπὶ τὰν Ἥλέναν, ἀπ' / Εὐρώτα δονακοτρόφου / Πάρις ὁ βουκόλος ἂν ἔλαβε / δῶρον τᾶς Ἀφροδίτας, / ὅτ' ἐπὶ κρηναίαισι δρόσοις / Ἦρα Παλλάδι τ' ἔριν ἔριν / μορφᾶς ἅ Κύπρις ἔσχεν. / πολύθυτον δὲ δι' ἄλσος Ἄρ- / τέμιδος ἤλυθον ὀρομένα / φοινίσσουσα παρῆδ' ἔμᾶν / αἰσχύνᾳ νεοθαλεῖ, / ἀσπίδος ἔρυμα καὶ κλισίας / ὄπλοφόρους Δαναῶν θέλουσ' / ἵππων τ' ὄχλον ιδέσθαι. / κατείδον δὲ δὺ' Ἀἴαντε συνέδρω, / τὸν Οἰλέως Τελαμώνος τε γόνον, τὸν / Σαλαμῖνος στέφανον, Πρω- / τεσίλαόν τ' ἐπὶ θάκοις / πεσῶν ἠδομένους μορ- / φαῖσι πολυπλόκοις / Παλαμήδεά

²¹ Con la sigla **E** facciamo riferimento a EURIPIDE, *Iphigénie à Aulis*, texte établi et traduit par F. Jouan, Paris, Les Belles Lettres, 1983.

θ', ὄν τέκε παῖς ὁ Ποσειδάνας, / Διομήδεά θ' ἦδο- / ναῖς
 δίσκου κεχαρημένον, / παρὰ δὲ Μηριόνην, Ἄρεος / ὄζον,
 θαῦμα βροτοῖσιν, / τὸν ἀπὸ νησαίων τ' ὀρέων / Λαέρτα
 τόκον, ἅμα δὲ Νι- / ρῆ, κάλλιστον Ἀχαιῶν [Sono giunta
 alla spiaggia marina di Aulide affacciata sul mare, dopo essermi
 spinta attraverso i flutti dell'Euripo che scorrono in uno stretto
 canale, avendo lasciato Calcide, la mia città, che nutre le acque
 della famosa Aretusa che fluiscono in mare; per vedere l'eser-
 cito degli Achei e i remi che spingono le navi dei semidei glo-
 riosi. Costoro - a quanto raccontano i nostri sposi - sono con-
 dotti dal biondo Menelao e dal nobile Agamennone verso Troia
 sui pini di mille navi a causa di Elena, che quel bovaro di Paride
 portò via dall'Eurota nutritore di canne, quale dono di Afrodite,
 quando presso le acque di una sorgente, con Era e Pallade, Cipride
 sostenne una gara, una gara di bellezza. Sono giunta affrettan-
 domi attraverso il bosco di Artemide, ricco di vittime, imporro-
 pando la mia guancia di giovanile verecondia, volendo vedere il
 baluardo di scudi e le tende piene di armi dei Danai e la massa
 dei cavalli. Ho visto i due Aiaci a fianco seduti, il figlio di Oileo
 e di Telamone, l'onore di Salamina; e sui loro sedili Protesilao
 e Palamede, nato dal figlio di Posidone, mentre si trastullavano
 con le molteplici figure delle pedine; e Diomede che godeva del
 piacere del disco, ed accanto a lui Merione, rampollo di Ares,
 meraviglia per i mortali, e dai monti della sua isola il figlio di
 Laerte, e insieme Nireo, il più bello degli Achei].

Er²² 197-252: Modo profecta Chalcide patria, / quae semper
 arcto tunditur aequare, / ubi marino interflua gurgiti / Arethusa
 puro vitrea flumine / rigat arva, veni littus ad Aulidis / Euripicos
 emensa fluctus, / agmina Graiugenum ut viderem / classemque
 Pelasgum / semideum, quandoquidem / ad Phrygiae Pergama
 Troiae / iam mille Graium navibus additi / nostri mariti clarum
 Agamemnonem et / flavicomum Menelaum / comitantur, una
 ut Tyndaridem petant, / quam pastor Eurotae ad virentis / plu-

²² Con la sigla **Er** facciamo riferimento alla traduzione latina dell'*Ifigenia in Aulide* di Euripide ad opera di Erasmo (*Euripidis Iphigenia in Aulide, e Graeco in Latinum traducta Roterodamo interprete*, in DESIDERII ERASMI ROTERODAMI, *Opera Omnia*, I-1, cit., pp. 269-359).

rima arundine ripas / Idaeus rapuit Paris, / praemia quae Venus
 / donaret illi tunc, ubi levium / ad fontium vivas scatebras / cum
 Iunone Iovis coniuge maximi / et cum belligera Pallade princi-
 pis / de laude formae Cypria mollium / mater blanda cupidinum
 / certaret. Atqui per Triviae nemus / lucumque crebris perpetuo
 sacris / halantem venio; mi tenera interim, / dum sic conspicior
 viris, / repens obortus / suffundit ora purpureus pudor / multiu-
 gos clypeos aventi / cernere et armigerorum / ferrea castra Pela-
 sgum, / bellaces item equos cernere et acrium / agmina densa
 virum. / Ac conspexi equidem duos / tentoriis in iisdem / Aia-
 ces, patris hunc germen Oilei, / hunc Telamonem satum, / iuge
 decus Salaminiis, / nec non Protesilaum / his pariter assiden-
 tem, / collusitanteis tessararum / iactibus omniugis. / Conspe-
 xit Palamedem, / quem Neptunia proles / produxit, neque non viri-
 bus ac manu / insignem Diomedem / oblectantem animos iacti-
 bus aenei / disci, nec procul hoc Merionem, inclytam / Gradivi
 sobolem patris, / miraculum mortalibus, / et Laertiaden profec-
 tum / montuosa ab insula, / nec non Nirea quo nemo Pelasgica
 / inter pulchrior agmina.

Séb 15v-16v: De Calcide ma patrie / ou tout-jour l'etroite mer
 / on voit battre et écumer, / je suy naguères partie: / d'environ
 celle partie, / où Arétuse fluant / entre gort sale et gluant / pure
 et clere est resortie. / Traversant l'onde chenué / d'Euripe l'im-
 pétueux, / au rivage fluctueux / d'Aulide je suis venue, / pour
 voir la troupe menue / des Grés qui est en ces lieux / par autres
 Grés demydieus / conduite et entretenue. / En mille naus les
 envoie / l'Atride noble sur tous, / et son frère aus cheveux rous
 / Ménelaüs les convoie: / ilz vont requerir à Troie / (ce nous ont
 dit noz maris) / Hélène, de qui Paris / au verd Eurotas as fait
 proie. / Si la ravit de main mise / ce beau pattoureau Troien / la
 pensant sienne, au moyen / que Vénus luy a promise, / lors que
 nue sans chemise / auprès d'un coulant ruisseau / elle fut du jou-
 venceau / la plus belle des trois prise. / Or par la ramée epesse
 / du sacré boys traversant, / ou fume rottit, et sent / nouvelle
 hostie sans cesse: / la vergongne et ma tendresse / ont le sang
 rouge assemblé / sur mon visage troublé / de voir les soudars
 de Grèce: / car d'ardant desir touchée / de voir les Grés esqua-
 drons / armés de grans bouclers rons: / le rempart et la tranchée
 / au tour de leur camp couchée: / leurs chevaux proms et vail-
 lans, / et eus hardis assaillans, / de prés m'en suy approchée. /
 J'ay sous une même tente / les deus Ajax apperceus / tous deus

de grand race yssus: / l'un d'un Oilus se contente: / l'autre son Telamon vente, / et dit qu'il est son enfant, / de sa gloire triumpant / Salamin se tient contente, / Le Grec aussi, ce me semble, / Protésilaé, rassis / au prés d'eus ettoit assis, / et jouoient aus dés ensemble: / l'un gettant les dés, assemble / les nombres plus maleureus: / l'autre fait le point heurus / qui au précédent ressemble. / J'ay veu aussi de Neptune / le neveu Palamédés, / et le fort Diomédés / oubliant le défortune / de la bonasse importune / au get du disque d'airain, / où plus le fait souverain / la force que la fortune. / Le fis de Mars Mérione / n'ettoit gueres loin de luy, / tant fort, qu'il n'y a celuy / que sa grand' force n'etonne / n'Ulyssés, qui abandonne / d'Itaque mons et rochers, / pére, femme, et enfans chers / pour servir à la couronne. / Prés d'eus sous frêche ramée / j'ay pris grand plaisir à voir / Nirée, qui de savoir / ny de vaillance estimée / n'heut jamais la renommée: / mais sa face et blanche peau / le font venter le plus beau / de toute la Gréque armée.

Il brano (come anche le restanti sezioni della parodo) è denso di richiami alla storia e alla geografia mitologica. Si tratta pertanto di uno di quei passi che offrono problemi di comprensione a livello di conoscenze erudite. Appare evidente la sicurezza dell'onomastica di Sébillet, che può anche giovarsi del soccorso di Erasmo. Tuttavia, alcuni indizî farebbero pensare a un rapporto diretto con l'originale greco e anche a una capacità di muoversi agilmente nella selva dei riferimenti onomastici, servendosi sia del quadro generale offerto dal testo euripideo sia di precise nozioni di mitologia derivate dalla lettura dei classici. Ad esempio, là dove Erasmo usa, forse per ragioni metriche, *Tyndaridem*, Sébillet rende fedelmente con *Hélène* E 178; così *Gradivi sobolem*, con cui Erasmo, sempre per ragioni metriche, rende Ἄρεος ὄζον (E 201-202), in Sébillet diventa *le fis de Mars*, con una scelta onomastica più tradizionale (Ἄρης = *Mars*). Viceversa il *Laertiaden* di Erasmo, traduzione letterale del Λαέρτα τόκον di E 204, diventa *Ulyssés* in Sébillet; come pure la resa letterale di E 198 da parte di Erasmo con «Palamedem, / quem Neptunia proles produxit» viene in Sébillet sostituita dal corrispondente «de Neptune / le neveu Palamédés» (in luogo appunto del greco «Παλαμήδεά θ', ὃν τέκε παῖς ὁ Ποσειδάωνος»): anche in Sébillet si può ipotizzare che le so-

stituzioni siano dovute a ragioni d'ordine metrico. È comunque significativo che entrambi i traduttori dimostrino sicura conoscenza della mitologia e dell'onomastica antica.

Può accadere che sia Erasmo che Sébillet si stacchino dall'originale – in particolare con ampliamenti in funzione retorica –, introducendo però degli 'abbellimenti' del tutto diversi. È il caso delle seguenti addizioni:

E 182-184: ὄτ' ἐπὶ κρηναίαισι δρόσοις / Ἥρα Παλλάδι τ' ἔριν ἔριν / μορφᾶς ἁ Κύπρις ἔσχευ.

Er 215-221: ubi levium / ad fontium vivas scatebras / cum Iunone **Iovis coniuge maximi** / et cum **belligera** Pallade principis / de laude formae Cypria **mollium / mater blanda cupidinum** / certaret.

Séb 15v-16: Venus [...], / lors que **nue sans chemise** / auprès d'un coulant ruisseau / elle fut du jouvenceau / la plus belle des trois prise.

In certo qual modo, sembra che i due traduttori vogliano qualificare Afrodite (*Cypria*, *Venus*), in modo da rendere plausibile la scelta di Paride. In effetti Erasmo ricorda che di fronte al prestigio di sposa di Giove che nobilita Giunone e alle doti guerriere di Pallade, definita appunto *belligera*, Cipride si distingue per caratteristiche ben più allettanti, quali le *molles cupidines* di cui la dea è fonte. Nel costruire questa immagine Erasmo fa opera di classicismo, impreziosendo il testo con un'evidente reminiscenza oraziana (*Carm.*, IV, 1, 4-8: «Desine, dulcium / mater saeva Cupidinum, circa lustra decem flectere mollibus / iam durum imperiis: abi, / quo blandae iuvenum te revocant preces»). Sébillet invece preferisce evocare il quadro del giudizio di Paride secondo un immaginario pittorico rinascimentale – quella del giovinetto di fronte alla dea nuda –, che ritrova anche sul piano espressivo echi di stilemi letterari tradizionali²³. Che si tratti di un rivestimento della scena del giudizio di Pa-

²³ Per il topos «nue sans chemise» cfr. almeno la tradizione delle *pastourelles* medievali.

ride che risponde a una scelta iconografica sentita come obbligata dal traduttore, appare evidente dal fatto che nell'epodo del primo stasimo, là dove lo stesso episodio mitologico è evocato da Euripide, Sébillet traducendo ricorre ancora all'iconografia del 'nudo' non presente nell'originale (e neppure nella versione di Erasmo):

E 579-581: εὐθηλοὶ δὲ τρέφονται βόες / ὅτε σε κρίσις ἔμηνε θεῶν, / ἅ σ' Ἑλλάδα πέμπει [floride pascolavano le giovenche, quando il giudizio delle dee ti fece impazzire, quello che ti inviò in Grecia].

Séb 30r e v: Tes gras boeüs couchés ruminoient, / ou en paissant se pourmenoient / quant les trois beautés immortelles / **devant toy nues se tenoient** / attendans ton jugement d'elles. / Ce jugement te fait avoir / l'appétit de la Grèce voir [...]

Anche solo dalla lettura di questa breve sezione della parodo appare evidente in Sébillet la maggiore padronanza della lingua greca – e del 'senso' – rispetto a Lazare de Baïf, ma appare anche come la prospettiva d'autore, in cui l'*interpretes* si pone, consista in una ricerca di abbellimenti che diluiscono l'originale, in special modo attraverso la tecnica dell'*explicatio*. Valgano questi tre esempi, che contengono degli ampliamenti assenti, fra l'altro, nella versione di Erasmo:

E 199-200: Διομήδεά θ' ἦδο- / ναῖς δίσκου κεχαρημένον

Séb 16v: et le fort Diomédés / **oubliant le défortune / de la bonasse importune** / au get du disque d'airain, / **où plus le fait souverain / la force que la fortune.**

E 203-204: τὸν ἀπὸ νησαίων / τ' ὀρέων / Λαέρτα τόκον

Séb 16v: [...] Ulyssés, qui abandonne / d'Itaque mons et rochers, / **père, femme, et enfans chers / pour servir à la couronne.**

E 204-205: ἄμα δὲ Νι- / ρῆ, κάλλιστον Ἀχαιῶν.

Séb 16v: Prés d'eus **sous frêche ramée** / j'ay pris grand plaisir à voir / Nirée, **qui de savoir / ny de vaillance estimée / n'eut jamais la renommée:** / mais sa **face et blanche peau** / le font venter le plus beau / de toute la Gréque armée.

Il rifacimento di Sébillet dimostra fedeltà al senso del testo originale (che peraltro non presenta qui particolari difficoltà), ma tende a modificare quello che è un elemento proprio della poesia classica e procedimento frequente nei cori delle tragedie: il riferimento alla storia mitica fatto mediante una rapida enumerazione di nomi, che agiscono sul lettore per il loro carattere evocativo. Evidentemente Sébillet non avverte questo aspetto del testo, e ritiene opportuno rimediare a quella che egli forse considera secchezza di catalogo. Pertanto inserisce delle spiegazioni, offre dei moventi ai personaggi elencati, esplicita il senso di una qualifica. Così, il fatto che Diomede si dedichi al lancio del disco – riferimento che al lettore o spettatore antico poteva evocare *Iliade*, II, 773-779 e *Odissea*, VIII, 186-198 – viene spiegato col desiderio, da parte dell'eroe, di ingannare il tempo durante la *bonasse* che incombe sulla flotta greca e soprattutto, con intento che denuncia moralismo, col desiderio di dedicarsi a un gioco in cui il primeggiare dipenda dalle proprie capacità e non solo dalla fortuna. Così, un riferimento forse più noto – quello ad Ulisse che abbandona Itaca – viene arricchito da chiarimenti circa le motivazioni di questo abbandono. Chiarimenti che riprendono probabilmente uno spunto del *De officiis* ciceroniano²⁴, che già aveva ispirato Dante

²⁴ Cfr. Cic., *De off.*, III, XXVI, 97, éd. M. Testard, Paris, Les Belles Lettres, 1965-1970, vol. II, p. 123: «Non honestum consilium at utile, ut aliquis fortasse dixerit, regnare et Ithacae vivere otiose cum parentibus, cum uxore, cum filio! Ullum tu decus in cotidianis laboribus et periculis cum hac tranquillitate conferendum putas? - Ego vero istam contemnendam

nel disegnare un Ulisse che abbandona patria, padre, moglie e figli per «divenir del mondo esperto»²⁵: in Sébillet tale abbandono è per «servir à la couronne», il che adegua quelle che erano già le considerazioni ciceroniane sul disprezzo della vita *otiosa*, fondamento anche del passo dantesco, all'etica politica del Cinquecento. Così ancora, la semplice qualifica di κάλλιστος con cui viene indicato Nireo - anche qui una reminiscenza omerica da *Iliade*, II, 671-675 - trova una esplicitazione, sia nella raffigurazione concreta di questa bellezza - raffigurazione di stampo petrarchista, con l'indicazione della *face* e della *blanche peau*, stilema che slitta qui dalla rappresentazione della donna a quella dell'uomo - sia nel recupero probabile, da parte di Sébillet, del passo dell'*Iliade* cui fa riferimento Euripide, passo in cui si contrappone alla straordinaria bellezza di Nireo la sua mancanza di forza: nello stesso modo, infatti, Sébillet aggiunge rispetto al testo euripideo la precisazione che a Nireo, il più bello di tutto l'esercito greco, mancano *savoir* e *vaillance*.

5. La mediazione della versione erasmiana, là dove investe maggiormente il livello ideologico del testo, provoca nell'*Iphigéné* ulteriori interventi di rielaborazione da parte di Sébillet. È il caso del primo stasimo (E 543-589), di cui possiamo analizzare una sezione (strofe e antistrofe):

E 543-572: μάκαρες οἱ μετρίας θεοῦ / μετὰ τε σωφροσύνας
μετέ- / σχον λέκτρων Ἀφροδίτας, / γαλανεῖα χρησάμενοι
/ μανιάδων οἴστρων, ὅτι δὴ / δίδυμ' ὁ χρυσοκόμας Ἔρωσ
/ τόξ' ἐντείνεται χαρίτων, / τὸ μὲν ἐπ' εὐαίωλι πότμω, /

et abiciendam quoniam quae honesta non sit, ne utilem quidem esse arbitror»).

²⁵ Cfr. *Inf.*, XXVI, 94-99: «né dolcezza di figlio, né la pieta / del vecchio padre, né 'l debito amore / lo qual dovea Penelopè far lieta, / vincer potero dentro a me l'ardore / ch' 'i' ebbi a divenir del mondo esperto / e de li vizi umani e del valore» (DANTE ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*. 2. *Inferno*, a cura di G. Petrocchi, Verona, Mondadori, 1966, pp. 446-447).

τὸ δ' ἐπὶ συγχύσει βιοτᾶς. / ἀπενέπω νιν ἀμετέρων, / Κύπρι καλλίστα, θαλάμων. / εἴη δέ μοι μετρία μὲν / χάρις, πόθοι δ' ὄσοι, / καὶ μετέχοιμι τᾶς Ἀφροδί- / τας, πολλὰν δ' ἀποθείμαν. / διάφοροι δὲ φύσεις βροτῶν, / διάφοροι δὲ τρόποι· τὸ δ' ὄρ- / θῶς ἐσθλὸν σαφὲς αἰεὶ· / τροφαί θ' αἰ παιδευόμεναι / μέγα φέρουσ' εἰς τὰν ἀρετάν· / τό τε γὰρ αἰδεῖσθαι σοφία, / τάν τ' ἐξαλλάσσοιεν ἔχει / χάριν ὑπὸ γνώμας ἐσορᾶν / τὸ δέον, ἔνθα δόξα φέρει / κλέος ἀγήρατον βιοτᾶ. / μέγα τι θηρεύειν ἀρετάν, / γυναιξιν μὲν κατὰ Κύπριν / κρυπτάν, ἐν ἀνδράσι δ' αὖ / κόσμος ἐνὼν ὁ μυριοπλη- / θῆς μείζω πόλιν αὔξει [Beati coloro che partecipano con saggezza del letto di Afrodite, di una dea non intemperante, sapendo essere sereni di fronte a passioni devastanti, quando il biondo Eros tende il doppio arco dei piaceri, sia verso una sorte felice sia verso un'esistenza sconvolta. Questa io tengo lontana dal nostro talamo, o bellissima Cipride. Sia misurata la mia gioia, siano onesti i miei piaceri: vorrei essere partecipe di Afrodite, ma vorrei rifuggire dai suoi eccessi (*lett.*: da quella eccessiva). Diverse sono le indoli dei mortali, diversi i costumi; ma ciò che è veramente nobile si manifesta sempre e un'educazione accurata (= le cure che allevano) prepara grandemente alla virtù: è infatti saggezza l'aver verecondia, e il riconoscere il dovere mediante la ragione genera una gioia straordinaria. Allora la fama conferisce alla nostra vita una gloria immortale. Una gran cosa è andare in cerca della virtù. Per le donne (questa virtù) concerne gli amori furtivi; quanto agli uomini invece il rigore interiore, nei suoi molteplici aspetti, rende più grande la città].

Er 696-750: Felices, quibus obtigit / sors nec summa nec infima / sed sane modica, et quibus / castos annuit aurea / nancisci thalamos Venus / tranquillaque perenniter / consuetudine perfrui, / quorum pectora mutuis / flagrant incita flammulis, / postquam iam geminis trahens / spicula torquet ab arcubus, / tincta spicula Gratiis, / coma splendidus aurea / Cupido deus aliger, / quorum haec dulce et amabile / aevum prospera conferunt, / vitae haec perniciem ferunt / ac turbam. Hunc equidem meis, / formosissima, deprecor / aversorque thoris, Venus. / Sit modesta mihi, precor, / formae gratia, sint mihi / amores liciti ac pii, / Contingant mediocria / blandae munera Cypridis; / porro ingentia deprecor. / Humanis variantia / sunt discrimina mentibus, / sunt discrimina moribus, / at qui rectus et integer, / is semper similis sui. / Quin probis rationibus / educi teneros adhuc / momentum obtinet haud

leve ad / virtutem, siquidem inserit / primum illud venerabilis / pectori sapientia, / foedum uti fugiat nefas. / Dein fert hanc quoque gratiam, / mente ut cernere callida / quid facto sit opus, queat, / quae res conciliat suis / ignarum senii decus / gloriamque, perenniter / quae nomen parit inclytum. / Res est maxima quaequam / virtutis studium sequi, / quae praestanda domi probis / privatim mulieribus / sancta coniugii fide, / at palam decorans viros / inter densa frequentium / foro millia civium / rei commoda publicae / usque in maius adauxerit.

Séb 29r-30r: O que ceus là sont bien heureux, / qui sont d'une femme amoureux, / ne trop en beauté excellente, / ne trop aussy laide pour eus, / en mediocrité constante. / Et à qui Vénus a permis / avoir lit où ne soient admis / ne grans seigneurs pour leurs richesses, / ne mignons et mignars amis / pour leurs beautés et allegresses. / Ceus peuvent en tranquillité / user d'honnette privauté / vivans joyeux avec leurs femmes, / au cœurs desquelz la chasteté / fait ardre mutuelles flammes. / Cupido pour dieu adoré / tire d'un petit arc doré / deus trais de difficulté forte: / l'un d'eus rend l'amour honoré, / et l'autre trouble et maleur porte. / Sa mère (je m'adresse à toy) / cest arc facheus et plein d'émoy / détourne le, Vénus la belle: / garde mon chaste lict et moy / de cette sagement mortelle. / Donne moy moyenne beauté / et grace en mediocrité, / saint desir, et plaisir honneste: / peu se rencontre loyauté / en beauté dont l'on fait grand feste. / Variables sont les humeurs / des hommes, aussy sont leurs meurs, / trop variable est leur nature, / mais aus drois, aus entiers, et meurs, / toujours même integrité dure. / Père, cela que tu defens / ou commandes à tes enfans / en leurs bas et delicés âges, / est ce qui les fait triumphans, / vertueux, et grans personnages. / Car la bonne education / donne à l'enfant l'affection / d'aymer prudence vénérable, / et fuir l'imperfection / du villaine vice et detestable. / Puis luy fait la grace de voir, / entendre, commettre et savoir / qu'il faut fuir, et qu'il faut faire, / seur moyen de luy faire avoir / honneur et immortelle gloire. / Suyvre vertu est un grand point: / pour la femme, qui bien à point / conduit le fait de son ménage: / et pour plaisir ne fausse point / la loyauté de mariage: / pour l'homme qui tant les moiens / comme les plus grans citiens / garde, et defend, et qui s'applique / à trouver façons et moiens / d'accroître le profit publique.

Questo stasimo, in Euripide, è un'esaltazione della μετρίότης («moderazione»), che anzitutto deve manifestarsi nella passione

amorosa. La strofe (E 543-547) richiama la fortuna e le sventure cemesse ai doni di Cipride, mentre l'epodo (E 573-589) ne offre l'esemplificazione in negativo, raccontando del folle amore di Paride ed Elena che ha spinto i popoli in guerra. Nell'antistrofe (E 558-572) si riflette sulla ricerca di virtù, una virtù che è κόσμος ἐνῶν, ordine interiore, ma per la donna è essenzialmente pudicizia. Inoltre, qui, Euripide riprende un'idea che ritorna nelle sue tragedie (*Ecuba*, *Supplici*): quella secondo cui «le premesse decisive per il mondo morale dell'uomo si troverebbero in una certa compensazione tra la sua natura e la sua educazione»²⁶.

Ma il breve accenno in questo senso del testo greco (τροφαί θ' αἱ παιδεύομεναι / μέγα φέρουσ' εἰς τὰν ἀρετὰν [un'educazione accurata prepara grandemente alla virtù]) trova in Erasmo – probabilmente per il coincidere di interessi etici in una prospettiva di pedagogia cara all'umanista – un ampliamento che rappresenta una sintetica illustrazione dei processi di apprendimento e delle susseguenti incidenze morali. La versione di Sébillet ricalca indubbiamente il testo di Erasmo:

Er: Quin probis rationibus / educi teneros adhuc / momentum obtinet haud leve ad / virtutem, siquidem inserit / primum illud venerabilis / pectori sapientia, / foedum uti fugiat nefas. / Dein fert hanc quoque gratiam, / mente ut cernere callida / quid facto sit opus, queat [...].

Séb: Père, cela que tu defens / ou commandes à tes enfans / en leurs bas et delicés âges, / est ce qui les fait triumphans, / vertueux, et grans personnages. / Car la bonne education / donne à l'enfant l'affection / d'aymer prudence vénérable, / et fuir l'imperfection / du villaine vice et detestable. / Puis luy fait la grace de voir, / entendre, commettre et savoir / qu'il faut fuir, et qu'il faut faire [...].

²⁶ Cfr. A. LESKY, *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1972 (edizione italiana a cura di V. Citti, trad. it. di P. Rosa: *La poesia tragica dei Greci*, Bologna, Il Mulino, 1996, p. 712).

Nello stesso tempo accentua il tema dell'educazione, sviluppandolo ulteriormente anche rispetto al dettato di Erasmo, in un discorso che si fa sempre più definitorio e sentenzioso («Car la bonne education donne à l'enfant... Puis luy fait la grace de...») secondo schemi proprî della trattatistica *de pueris instituendis*. Ampliando anche con l'inserzione di esortazioni e massime («Père, cela que tu defens / ou commandes à tes enfans...») che sembrano riecheggiare testi sapienziali della Scrittura (ad esempio *Prov.*, 23, passim).

Muta completamente nel raffronto con il testo greco – a partire da Erasmo, che anche in questo caso deve avere influenzato Sébillet nei suoi slittamenti semantici – il modo di intendere la nozione di μετριότης, che Euripide riferisce essenzialmente al fatto sessuale. Come bene ha sottolineato Vincenzo Di Benedetto, «l'invito a godere di un amore moderato, che è formulato nella strofe, si inquadra perfettamente in un ideale edonistico, dal momento che l'eccesso in questo campo viene presentato come fonte di infelicità: l'amore infatti quando è moderato, provoca un destino felice; quando invece è eccessivo provoca il turbamento della vita umana»²⁷. Ora, mentre l'esemplificazione finale contenuta nell'epodo (il mito di Paride ed Elena) è riportata dai traduttori con fedeltà di senso e le varianti, consistenti in ampliamenti o creduti abbellimenti, sono solo d'ordine retorico, il discorso della strofe è considerevolmente stravolto nei suoi significati, che in Euripide sono, fra l'altro, connessi strettamente alla mitologia classica e all'ideologia morale che ne consegue. Sia Erasmo che Sébillet sembrano, ad esempio, ignorare la concezione delle due Afroditi, sottesa alla riflessione sviluppata nella strofe. Là dove Euripide enuncia un *makarismós*, quello concernente coloro che «partecipano con saggezza del letto

²⁷ V. DI BENEDETTO, *Euripide: teatro e società*, Torino, Einaudi, 1971, p. 294. Anche nella *Medea* euripidea (vv. 627-642) viene detto che l'approccio di Cipride deve restare nella misura e si considera un pericolo quando Cipride infiamma il cuore ἐτέρους ἐπὶ λέκτροις («per altri letti»).

di Afrodite», viene suggerita l'esistenza – o perlomeno il manifestarsi – di una doppia Afrodite, secondo un'intuizione che troverà sistemazione nella teoria platonica dell'Afrodite Urania, dea dell'amore puro, e dell'Afrodite Pandemia, dea dell'amore volgare²⁸. Tale sarebbe, dunque, il significato dell'apposizione μετρία θεός, che individuerrebbe un preciso tipo di Afrodite, quella appunto non intemperante (μετρία = «dotata di misura»), il che presupporrebbe per contro un'Afrodite sfrenata, priva di moderazione. È comprensibile d'altronde che l'esaltazione euripidea dell'edonismo risulti estranea al moralismo di Erasmo, che raccoglie invece, fondendolo nel discorso pedagogico, lo spunto euripideo, là ove la saggezza viene identificata con il pudore e il rispetto (E 563: τὸ τε γὰρ αἰδεῖσθαι σοφία).

È veramente difficile dire quale sia l'effettivo livello di conoscenza della lingua greca di Sébillet. La presenza di Erasmo è fortissima – come appare evidente dalla versione di questo primo stasimo – e non si può stabilire quanto la consonanza ideologica con l'illustre predecessore guidi Sébillet o quanto invece la durezza del testo greco costringa il traduttore a servirsi di una mediazione. Pochi anni prima Amyot (1545-1547) aveva già apprestato una sua *Iphigénie en Aulis* tradotta da Euripide, che peraltro non poteva essere conosciuta da Sébillet in quanto non pubblicata dall'autore. Anche Amyot aveva fatto ricorso alla traduzione di Erasmo²⁹, ma sicuramente aveva lavorato direttamente sull'originale, dimostrando fin dagli anni giovanili, cui risalgono le sue traduzioni da Euripide, quella sicura conoscenza della lingua greca che ne farà il più grande traduttore del Cinquecento francese.

²⁸ Cfr. PLAT., *Simposio*, 180 c 4-185 c 3. Che esistano due tipi di amore, Euripide afferma anche in *Medea* (vv. 627-641: si contrappone la Cipride affascinante, che sa tenersi nei giusti termini, e la Cipride che infiamma il cuore per un letto straniero) e in *Ippolito* (vv. 525-533).

²⁹ Cfr. L. DE NARDIS, *Amyot traducteur d'Euripide*, saggio preliminare a EURIPIDE, *Les Troades – Iphigénie en Aulis*, traductions inédites de Jacques Amyot, cit., pp. 13-31.

Nel caso del primo stasimo l'aderenza al senso sofocleo è ben maggiore che in Erasmo e in Sébillet, sebbene l'originale sia anche qui diluito e ampliato per ottenere effetti retorici e sottolineare la portata gnomica del testo:

A, pp. 170-172: Bien heureux sont ceulx et celles / que les vives estincelles / de Venus point ne tourmentent / et qui les experimentent / avec raison moderee / d'attrempance mesuree / usans leur vie amoureuse / en tranquillité heureuse. / Car amour a doubles traictz, / tainctz en gracieux attraictz, / les ungs pour faire en martyre / vivre ceulx à qui il tire, / les aultres pour en tout temps / rendre les blecez contens. / Mais, o! deesse tresbelle / divertis ceste cruelle / sagette que j'abomine, / qu'en moy elle ne domine / et que point elle ne touche / à ma nuptiale couche. / Que la grace et beauté miene, / dame Cypris, soit moyene / et en mon cueur ne suscite / desir que saint et licite; / que de tes dons gracieux / et plaisir delicieux / sobre part j'aye en ma vie / n'ayant de plus nulle envie. / Diverses sont les natures / les meurs et les nourritures / des hommes; mais qui est droict / tousjours ung en tout endroit / se cognoist facilement. / C'est bien veritablement / chose de grande importance / à la vertu, que d'enfance / saintement avoir esté / nourry en honesteté. / Car de là en nous se forme / honte de vice difforme, / commencement de sagesse / et puis la grace et adresse / de veoir en toute occurrence / par sens de grande assurance / ce que le besoing requiert. / Dont puis après on acquiert / richesses, honneur et gloire / de perdurable memoire. / Belle chose est de bien vivre / et tousjours la vertu suivre: / les dames an aiant cher / leur honneur point ne tascher / de voluptée recelee / et de leur foy violee, / les hommes en accroissant / et tousjours anoblissant / par louables actions / de mille perfections / dont ilz doivent estre ornez / les pais où ilz sont nez.

Molto più che in Erasmo e nel suo imitatore Sébillet, nella rielaborazione di Amyot il fatto sessuale è presente come fonte di piacere: ma la prospettiva edonistica di Euripide è reinterpretata, anche se sussiste una nozione di fondo che appartiene all'edonismo euripideo, quella di *tranquillité* (cfr. la ἡσυχία, «tranquilli-

tà», euripidea³⁰). Concetto di *tranquillité*, peraltro, che nel contesto di Amyot denota l'evidente riferimento ad Erasmo: riferimento che riscontreremo ancora in Sébillet – probabilmente all'oscuro, come si è detto, della versione di Amyot – con una significativa consonanza sul piano lessicale:

Er: [...] quibus / castos annuit aurea / nancisci thalamos / Venus / tranquillaque perenniter / consuetudine perfrui.	A: [...] usans leur vie amoureuse / en tranquillité heureuse.	Séb: Et à qui Vénus a permis / avoir lit où ne soient admis / ne grans seigneurs [...]. / Ceus peuvent en tranquillité / user d'honnête privauté [...].
--	--	--

Gli stilemi «tranquillaque consuetudine perfrui», «usans en tranquillité» e «en tranquillité user», che non hanno corrispondenza precisa nell'originale greco, non ci permettono di dubitare della comune ascendenza erasmiana.

A prescindere dal peso della presenza di Erasmo, anche Amyot, malgrado la sua maggiore aderenza al testo sofocleo, penetrato con sicura preparazione linguistica, legge la tragedia antica attraverso mediazioni letterarie diverse, non ultime quelle di una tradizione medievale fondatrice della modernità. Basti pensare all'apertura dello stasimo, ove la rappresentazione di *Amour* con i suoi «doubles traictz» riporta a un immaginario classico – quello degli erotici latini da Catullo a Ovidio –, fortunatissimo peraltro a partire dal Medioevo³¹, ma ricorda anche la figura del Cupido *pharetratus* centrale ai *Carmina*

³⁰ Nelle *Baccanti* (vv. 389 sgg.) questa ἡσυχία deve preservare gli uomini dagli scossoni della sorte e deve caratterizzare anche la fuga verso l'isola di Afrodite, dimora delle Grazie e del Desiderio (cfr. per contro, qui, «usans leur vie amoureuse / en tranquillité heureuse»).

³¹ Cfr. E. FARAL, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1913 (rist. anast. 1967), pp. 143-150; cfr. anche D. CECCHETTI, *Un innamoramento esemplare: Yvain e Laudine*, «Annali dell'Istituto Universitario Orientale», sez. romanza, XXXIII, 2 (1991), pp. 317-401, in particolare pp. 325-326.

Burana (ad esempio 105, 2; 154, 1); e dove, soprattutto, l'evocazione delle «vives estincelles / de Venus», fonte di *tourment*, riprende un'iconografia diffusa nelle poesie medievali, quali i citati *Carmina Burana*³², come la riprende pure l'immagine della *sagette* di Venere³³. Siamo in presenza di un rivestimento *courtois* dei testi antichi, ricorrente peraltro in questi volgarizzamenti. Abbiamo già segnalato in Lazare de Baïf la connotazione storica che rappresenta l'aggettivo *gent* aggiunto a «filz d'Agamemnon», ma gli esempi si potrebbero moltiplicare. Valga soltanto, per quanto riguarda l'*Antigone* di Calvy de La Fontaine – traduttore che spesso 'raveste' l'originale –, questo esempio: l'inserimento di elementi descrittivi di gusto tardo gotico, come la rappresentazione di Polinice con «ses blanches pennaches, / son cler harnois et ses dorees haches» (C 201-202) nella rielaborazione della parodo sofoclea³⁴.

Le mediazioni letterarie non vietano ad Amyot di accogliere, come si è detto, il riferimento al fatto sessuale, inteso quale fonte di piacere. Al pari di Euripide, Amyot formula l'invito a godere ragionevolmente e moderatamente del piacere amoroso («Bien heureux [...] qui experimentent [*les vives estincelles de Venus*] avec raison moderee [...] usans leur vie amoureuse en tranquillité heureuse»). Già

³² Cfr. *Carmina Burana*, ed. A. Hilka - O. Schumann, Heidelberg, Carl Winter - Universitätsverlag, 1971, 2ª ed., 104 II, 1 («dum re peramata / renovata / Veneris scintillula / nove novellula / michi me subripuit. / In hac flamma morior [...]»); 107, 1 b («Ignis vivi tu scintilla»); 109, 1 («Multiformi succedente / Veneris scintilla»).

³³ Cfr. *ibid.*, 76, 6 («vulneratus / a sagitta Veneris»); 78, 3 («Venus me telo vulneravit / aureo, quod cor penetravit»).

³⁴ Mentre l'*Antigone* greca si limita a un breve riferimento al fallimento di Polinice nel suo assalto a Tebe (S 138-140: εἶχε δ' ἄλλα τὰ μέν, / ἄλλα δ' ἐπ' ἄλλοις ἐπενώμα στυφελίζων μέγας Ἄ- / ρης δεξιόσειρος [tutto è andato ben diversamente, e il grande Ares, alleato gagliardo, ha colpito un nemico dopo l'altro]), Calvy amplia e aggiunge questa descrizione della sconfitta di Polinice: «Sa grand vantance et ses blanches pennaches, / son cler harnois et ses dorees haches, / son cuer cruel baigné en sang humain, / son zeles ardent comme Mars l'inhumain, / toute sa force et fureur enraigee / en rien qui soit n'ont Thebes domma-gee» (C 201-206).

Amyot, tuttavia, accoglie un'*interpretatio* del testo greco che era di Erasmo, *interpretatio* che nel grande umanista, con ogni probabilità, non voleva essere una distorsione del testo originale ed era dettata da necessità di metrica, ma che produrrà nei volgarizzamenti francesi una sottile deviazione rispetto al pensiero di Euripide. Là, infatti, ove il testo greco recita «εἶη δέ μοι μετρία μὲν / χάρις, πόθοι δ' ὅσοι [lett.: sia a me moderata gioia, e onesti desideri]», Erasmo rende con «Sit modesta mihi, precor, / formae gratia, sint mihi / amores liciti ac pii». Il termine greco χάρις può significare sia «bellezza», «grazia», sia «gioia», «piacere». Quest'ultima accezione è frequente nell'uso lessicale euripideo³⁵, e forse è quella da ritenere nel nostro contesto. Evidentemente, traducendo χάρις con «formae gratia», Erasmo compie un intervento ermeneutico, optando per l'accezione χάρις = «bellezza»³⁶. È una scelta di significato che comporta l'accettazione di una valutazione antifemminista, nella misura in cui suggerisce che in una donna bella è insita pericolosità. Sia Amyot che Sébillet recepiscono così il suggerimento di Erasmo:

Er: Sit modesta mihi, precor, / formae gratia, sint mihi / amores liciti ac pii. Contingant mediocria / blandae munera Cypridis; / porro ingentia deprecor.

A: Que la grace et beauté miene, / dame Cypris, soit moyene / et en mon cuer ne suscite / desir que saint et licite; / que de tes dons gracieux / et plaisir delicieux / sobre part j'aye en ma vie / n'ayant de plus nulle envie.

Séb: Donne moy moyenne beauté / et grace en mediocrité, / saint desir, et plaisir honneste: / peu se rencontre loyauté / en beauté dont l'on fait grand feste.

³⁵ Cfr. J. T. ALLEN - G. ITALIE, *A Concordance to Euripides*, Berkeley and Los Angeles - London, University of California Press - Cambridge University Press, 1954.

³⁶ Con evidente riferimento alla versione erasmiana, la canonica versione (e interpretazione) latina di Th. Fix (EURIPIDIS, *Fabulae*, recognovit et latine vertit Theobaldus Fix, Paris, Firmin-Didot, 1843, p. 276) recita: «Contingat mihi moderata formae / gratia, et sancti amores».

Influenzato probabilmente dal *formae gratia* di Erasmo, Amyot traduce: «Que la grace et la beauté miene [...] soit moyene». Inoltre rende ὄσιοι con *sainct et licite*, ampliamento che sicuramente ricalca il *liciti ac pii* di Erasmo. Per il resto, si adegua al senso di E 556-557 (καὶ μετέχοιμι τᾶς Ἀφροδί- / τας, πολλὰν δ' ἀποθείμαν [lett.: possa io essere partecipe di Afrodite, ma possa io rifuggire da quella eccessiva]), anche se, trascurando l'ulteriore richiamo euripideo alla concezione delle due Afroditi, sembra piuttosto riecheggiare il riferimento erasmiano ai «blandae muneris Cypridis», con la contrapposizione dei *mediocria*, oggetto di desiderio, agli *ingentia*, oggetto di deprecazione.

Sébillet, invece, impone al discorso un senso nuovo rispetto al testo greco, sempre a partire dall'interpretazione χάρις = «bellezza». La prima parte dell'invocazione, che è esaltazione della *mediocrité*, è ricalcata fedelmente da Erasmo, tranne che per la sostituzione, già presente in Amyot, dell'endiadi *beauté et grace* allo stilema *formae gratia*. Subito dopo, sostituendo a E 556-557 – e alla *interpretatio* che ne fa Erasmo – la sentenza «peu se rencontre loyauté / en beauté dont l'on fait grand feste», Sébillet altera decisamente il significato del testo greco. Infatti, in questo stasimo, la riflessione di Euripide sulla μετριότης insiste sulla moderazione che deve governare la fruizione del piacere sessuale, mentre la riflessione di Sébillet sposta l'attenzione sulla negatività della bellezza femminile, da cui consegue una negatività generale della donna. Addirittura il *makarismós* iniziale esalta non più, come nell'originale, «coloro che partecipano con saggezza del letto di Afrodite», ovvero gli individui temperanti, bensì «ceus [...] / qui sont d'une femme amoureux, / ne trop en beauté excellente, / ne trop aussy laide pour eus». Il che evidentemente anticipa la nozione di «moyenne beauté et grace en mediocrité» che emerge da quella che è, poco più avanti, l'interpretazione di χάρις. Non solo, ma fin dall'apertura dello stasimo sposta il discorso sulla celebrazione della donna «en mediocrité constante».

Il discorso sulla donna è presente anche in Euripide, tanto più che lo stasimo propone il canto di un coro di giovani donne e l'auspicio di moderazione nella gioia e nei piaceri, che è preghiera e richiesta (εἴη δέ μοι μετρία μὲν / χάρις, πόθοι δ' ὄσιοι), è formulato appunto da questo coro. In Euripide, viene posta sulla bocca di fanciulle l'affermazione che una donna deve essere mo-

derata nei piaceri di Afrodite – il legame col mito è evidente in quanto il coro pensa sicuramente per contrasto a Elena –; inoltre sono delle fanciulle a vantare i pregi di una buona educazione, anche qui in contrasto con l'evocazione del mito di Elena che verrà fatta nell'epodo. Euripide inoltre, ancora per bocca delle giovanette del coro, istituisce un parallelo fra eros e virtù e un nesso fra virtù ed educazione, sempre in una prospettiva di distinzione dei sessi, in cui lo specifico femminile prende risalto. Per raggiungere la virtù – suggerisce il coro – la nobiltà d'animo è essenziale, ma è anche utile quella buona educazione che insegna a dominarsi e a conseguire una saggezza definita come facoltà di saper discernere il dovere. Questa virtù si manifesta diversamente nella donna e nell'uomo: per le donne, essa consiste essenzialmente nell'evitare la Κύπριον κρυπτόν, gli amori furtivi; per gli uomini, si esercita nel quadro della πόλις, alla cui grandezza giova.

Sébillet, per certo, accoglie – sulla scorta di Erasmo – buona parte del discorso euripideo: soprattutto per quanto concerne la doppia illustrazione della virtù, di quella femminile e di quella maschile. In particolare trova perfetta coincidenza con Euripide nel sottolineare che la virtù della donna si misura sulla fedeltà coniugale, una fedeltà che resiste agli allettamenti del piacere («pour plaisir ne fausse point / la loyauté de mariage»). Semmai possiamo notare che Erasmo e Sébillet (il secondo probabilmente influenzato dal primo) aggiungono una connotazione a questa rappresentazione della *mulier proba*, e precisamente quella della dimensione domestica: per Erasmo le *probae mulieres* rispettano la *sancta coniugii fides* nello spazio della casa (*domi*), per Sébillet la donna leale «bien à point / conduit le fait de son ménage». Occorre dire che, in questo caso, l'addizione non tradisce lo spirito del testo euripideo, ove la contrapposizione della donna che rispetta la legge del pudore – legge che è saggezza (τὸ αἰδέσθαι σοφία) – all'immagine di Elena, esempio di trasgressione di questa stessa legge, presuppone anche la realtà del mondo a parte del gineceo. Tuttavia è indubbia la trasformazione, o perlomeno l'accentuazione, in senso antifemminista. Tale trasformazione – in una prospettiva di condanna moralistica del piacere sessuale – è insita appunto nell'invito, ad opera dei volgarizzatori cinquecenteschi, a rifuggire da una donna la cui bellezza non sia *modesta* (Erasmo) o *moyenne* (Amyot e Sébillet), ma soprattutto è eviden-

ziata dalla riflessione di Sébillet sull'identità donna bella/donna sleale («peu se rencontre loyauté / en beauté dont l'on fait grand feste»). Come si è detto, il moralismo di fondo, già forte nel discorso euripideo, subisce una dilatazione, che caratterizza peraltro tutto il volgarizzamento di Sébillet, soprattutto nella ripresa delle considerazioni sul ruolo degli interventi educativi, le τροφαὶ αἱ παιδεύομεναι.

6. Di tutt'altro ordine è il lavoro di *interpres* condotto da Calvy de La Fontaine nella versione-rielaborazione dell'*Antigone* sofoclea. Come si è detto, il fatto che si tratti di una *mise en vers* di una preesistente versione in prosa francese – versione su cui non possiamo emettere giudizi in quanto non ritrovata – preclude la possibilità di accertare l'effettiva conoscenza della lingua greca da parte di Calvy. Nel commento che accompagna la mia edizione del testo di Calvy³⁷, ho cercato di offrire un raffronto puntuale fra l'*Antigone* francese e l'originale greco. Anche se non sappiamo in quale misura i fraintendimenti o gli slittamenti di senso siano dovuti a Calvy o all'ignoto traduttore, è pur sempre istruttivo verificare il percorso compiuto nel passaggio dal testo sofocleo alla rielaborazione francese, un percorso caratterizzato da interventi complessi. A parte infatti quelle che possono essere le incomprensioni testuali dovute a veri e propri errori del traduttore in prosa (ma anche in questo caso abbiamo una spia delle difficoltà testuali poste dalla tragedia greca), sono interessanti gli interventi a livello formale e a livello interpretativo. Quasi certamente appartengono a Calvy determinati effetti retorici (il ripetuto uso dell'anafora, certe *amplificationes*, alcuni travestimenti in un linguaggio poetico proprio della *Grande Rhétorique* o di Marot), che è difficile credere opera di un volgarizzatore in prosa. Ma appartengono a Calvy soprattutto, con buona probabilità, alcuni interventi interpretativi che si manifestano in particolare nella versione delle parti corali, sia per quanto concerne una lettura 'ideologica' del testo greco sia per quanto riguarda l'approc-

³⁷ Cfr. *ed. cit.*, pp. 103-221.

cio ai riferimenti mitologici.

Ho già avuto occasione di soffermarmi sui cori delle *Antigoni* di Sofocle e di Calvy in precedenti lavori³⁸ e nel commento all'edizione citata, cui rimando per più ampie considerazioni. Ricorderò qui brevemente due cori dell'*Antigone* sofoclea: il primo stasimo (S 332-383 = C 585-650) e il quinto (S 1115-1152 = C 1859-1884). Il primo stasimo è stato comunemente considerato un inno alla dignità dell'uomo, celebrato come la realtà più straordinaria del creato. In realtà, là dove S 332-333 proclama: πολλὰ τὰ δεινὰ κούδεν ἀν-/θρώπου δεινότερον πέλει [molte sono le cose che ispirano sgomento, ma nessuna più dell'uomo], la versione di Calvy muta profondamente il significato, traducendo δεινός con *excellent, triumphant et plain de gloire* («Combien qu'au monde y ayt cent mille choses / esquelles sont maintes vertuz encloses, / combien qu'au monde y ayt mainte industries / tres excellente au parfaict accomplye, / rien ne trouve ainsi excellent comme / est triumphant et plain de gloire l'homme», C 585-590). Il termine originale nella lingua greca ha un'indubbia polisemia: la δεινότης infatti connota un evento straordinario, eccezionale nel bene come nel male, e pertanto τὰ δεινὰ possono essere tanto «cose meravigliose» come «cose tremende». Nel contesto il termine pare essere usato nella sua accezione negativa. Pertanto l'originale sofocleo non è un inno alla grandezza dell'uomo, bensì una considerazione sulla sua ambiguità di fondo e sugli aspetti inquietanti del suo potere: l'uomo sa utilizzare ogni creatura, affronta le forze della natura, ha appreso il linguaggio e ha la capacità di stabilire una vita comunitaria, ma ha anche la capacità di scegliere il bene o il male a suo piacimento. Per questo da Sofocle è definito τὸ δεινόν, «cosa tremenda». Il primo volgarizzatore rinascimentale della tragedia, Luigi Alamanni, rende rettamente il greco: «Tra quanti altri animali / creò natura mai sott'alcun clima, /

³⁸ Cfr. M. MASTROIANNI, *ΟΥΔΕΝ ΑΝΘΡΩΠΟΥ ΔΕΙΝΟΤΕΡΟΝ. Letture di Sofocle nel Rinascimento francese*, «Studi francesi», 125 (1998), pp. 215-232; Id., *Le «Antigoni» sofoclee del Cinquecento francese*, Firenze, Olschki, 2004.

nessun (se ben s'estima) / si trova più dell'uom *noioso e rio*»³⁹. La traduzione invece che potremmo definire ottimista è propria delle prime *interpretationes* di area francese⁴⁰ e sarà all'origine di tutte le successive versioni che, fino ai giorni nostri, continuano a situare l'uomo fra i *mirabilia* del creato⁴¹.

L'interpretazione in positivo di δεινός comporta una diversa impostazione ideologica del coro, in Sofocle e in Calvy:

SOFOCLE

1) Solenne affermazione definitiva (S 332-333): l'uomo suscita sgomento.

CALVY

1) esaltazione dell'uomo (C 585-628): per quanto al mondo vi siano cose grandi e belle, nulla è *triumphant* e *plain de gloire* quanto l'uomo, in virtù delle imprese straordinarie che egli compie (e di queste imprese C 591-624 offre un elenco). A differenza che in Sofocle la lista delle capacità umane viene da Calvy presentata non in contrasto con l'affermazione iniziale, ma in un discorso unitario come esplicitazione di questa stessa affermazione, il che muta in senso ottimistico la definizione tragica del testo greco.

³⁹ Cfr. L. ALAMANNI, *op. cit.*, vv. 456-459, p. 26.

⁴⁰ Oltre Calvy, le prime versioni latine di Gentien Hervet (1541: δεινός = *ingeniosus, acutus*), di Georges Rattler (1550: δεινός = *stupendus*) e di Jehan Lalemant (1557: τὸ δεινόν, δεινός = *miraculum, solertia, admirabilis, solers*).

⁴¹ Il primo a riscoprire l'accezione tragica e negativa di δεινός sarà, in pieno Romanticismo, Hölderlin nella sua traduzione del 1804: «Ungeheurer ist viel. Doch nichts / ungeheurerer, als der Mensch», ove *ungeheurer* evoca la mostruosità (cfr. *Antigone di Sofocle nella traduzione di Friedrich Hölderlin*, con un saggio di G. Steiner, Torino, Einaudi, 1996, p. 45).

2) Giustificazione di questa affermazione (S 334-346): l'uomo compie imprese grandiose, *ma* ha la tragica possibilità (è questo il suo aspetto δεινός) di orientarsi indifferentemente verso il bene o verso il male.

2) Considerazioni sulla miseria dell'uomo, che noi dobbiamo riconoscere *nonobstant* (C 629) la sua indubbia grandezza. Questa miseria consiste (C 629-638) nel fatto che l'uomo è dominato più dal male che dal bene.

Mentre Sofocle medita sull'ambiguità *tout court* della natura umana, si direbbe quasi che Calvy sviluppi prima una riflessione sulla grandezza, poi sulla miseria dell'uomo, riflessione che sembra quasi riprodurre i due aspetti della trattatistica antropologica cristiana, *de dignitate hominis* e *de miseria hominis*. Anzi, quanto ai due momenti successivi individuati nel coro di Calvy, nel primo abbiamo forse l'eco dell'esaltazione dell'uomo quale viene formulata nei Salmi (8, 4-9), nel secondo possiamo ritrovare la concezione paolina dell'uomo in stretta connessione con il peccato e con la morte (*Rom.*, 5, 12).

Il quinto stasimo è un ὑπόρχημα (vale a dire un canto accompagnato da danze) in onore di Dioniso, protettore di Tebe. Per il significato rituale che esso assume e per la stretta connessione che esso ha con la liturgia bacchica propria del genere drammatico – nella rete complessa di un'onomastica e toponomastica evocative di un immaginario canonizzato dalla tradizione dei mitografi –, questo stasimo presenta delle difficoltà di comprensione che vanno al di là della trasparenza dei miti o della traducibilità del lessico. Ciò appare evidente dal raffronto dell'originale e della versione di Calvy:

S 1115-1152: πολῶνυμε, Καδμείας νύμφας ἄγαλμα / καὶ Διὸς βαρυβρεμέτα / γένος, κλυτὰν ὅς ἀμφέπεις / Ἴταλίαν, μέδεις δὲ / παγκοίνοις Ἐλευσινίας / Δηοῦς ἐν κόλποις, ὦ Βακχεῦ, / Βακχᾶν ματρόπολιν Θήβαν / ναιετῶν παρ' ὑγρόν τ' / Ἰσμηνοῦ ῥέεθρον, ἀγρίου τ' / ἐπὶ σπορᾷ δράκοντος· / σὲ δ' ὑπὲρ διλόφου πέτρας στέροψ ὄπωπε / λιγνύς, ἔνθα Κωρύκται / νύμφαι στίχουσι Βακχίδες / Κασταλίας τε νᾶμα. / καὶ σε Νυσαίων ὀρέων / κισσῆρεις ὄχθαι χλωρά τ' ἀκ- / τὰ πολυστάφυλος πέμπει, / ἀμβρότων ἐπέων / εὐαζόντων, Θηβαίας / ἐπισκοποῦντ' ἀγιάς· / τὰν ἐκ πασάν τιμᾶς / ὑπερτάταν πόλεων / ματρὶ σὺν κεραυνία· / καὶ νῦν, ὡς βίασ

ἔχεται / πάνδαμος πόλις ἐπὶ νόσου, / μολεῖν καθαρσίῳ
 ποδὶ Παρνασίαν / ὑπὲρ κλιτύν, ἧ στονόεντα πορθμόν. /
 ἰὼ πῦρ πνεόντων / χοράγ' ἄστρον, νυχίων / φθεγμάτων
 ἐπίσκοπε, / παῖ, Δῖον γένεθλον, προφάνηθ', / ὦναξ, σαῖς
 ἄμα περιπόλοις / Θυίαισιν, αἶ σε μαινόμεναι πάννυχοι /
 χορεύουσι τὸν ταμίαν Ἰακχον [Dio dai molti nomi, orgo-
 glio della fanciulla Cadmea e progenie di Zeus dal profondo
 tuono, tu che proteggi l'Italia illustre e regni nei recessi ospita-
 li di Demetra in Eleusi, o Bacco, che abiti Tebe, la città ma-
 terna delle Baccanti, presso la limpida corrente dell'Ismeno,
 nella terra seminata con i denti del drago feroce, te vede la lu-
 ce fumosa sulla rupe della duplice vetta, là dove si aggirano le
 ninfe Coricie, le Baccanti, e ti vede la fonte Castalia. Dalle fal-
 de coperte d'edera dei monti Nisei e dalle verdi balze ricche di
 vigneti tu vieni a visitare le contrade di Tebe, fra le sacre voci
 che gridano evoè. Tebe, tu la onori come la più grande fra tutte
 le città, assieme a tua madre che fu distrutta dal fulmine. Anche
 ora che la città è tutta presa da un male violento, vieni con pas-
 so purificatore attraverso le pendici del Parnaso o per lo stret-
 to che geme. Tu che guidi la danza delle stelle che spirano fuo-
 co, custode delle voci notturne, fanciullo progenie di Zeus, mo-
 strati, o signore, insieme alle tue compagne, le Tiadi di Nasso,
 che in preda alla frenesia tutta la notte danzano attorno a te, il
 dispensatore di gioia, Iacco].

C 1859-1884: O des haultz Dieux Bacchus le paranymphe, / o
 sang fameux de Semelé la nymphe, / o de Jovis claire race eter-
 nelle, / o de la terre et cité maternelle / habitateur pres du lieu où
 espend / l'anticq Cadmus les dentz du fier serpent, / o de Clusti-
 ne et d'Italle l'honneur, / o de plaisir et lyesse donneur, / o tout
 l'espoir de la thebaine terre, / descendz des cieulx, viens icy à
 grant erre / pour destourner le malheur tempestif / tombant sur
 nous du sang vindicatif! / O conducteur des choses nocturnalles,
 / o chef sacré des festes bacchanalles / qu'à ton honneur on cele-
 bre lassus / le double roc du hault mont Parnassus, / pour les au-
 telz qui à ta gloire fument, / pour les clers feuz qui en Thebes s'al-
 lument / à ta louange, et par les honneurs grandz / que les The-
 bains sont à ta mere offrans, / laquelle fut d'un coup d'ardante
 fouldre / pour les pourchatz de Junon mise en pouldre, / nous te
 prions qu'à si urgent besoing / ne vueilles pas de nous te tenir
 loing, / mays viens icy des celestines courtz / pour nous donner
 ton propice secours!

Già il volgarizzamento più antico, quello di Alamanni, si scontra con le difficoltà ideologiche e, probabilmente, lessicali di questo stasimo, che veniva sostituito con un coro di nuova invenzione consacrato alla *possente Fortuna*, contenente una trattazione del variare delle sorti umane ad opera dalla *Dea fallace*⁴². Calvy vuole rendere il testo originale, incorrendo anzitutto in errori che possono avere la loro radice nell'ignoto intermediario prosastico. Significativa, ad esempio, è la creazione dell'inesistente toponimo *Clustine*, che deriva quasi certamente da una lettura sbagliata (è il traduttore in prosa che ha letto male la parola greca, o è Calvy che ha compiuto un'errata *lectio* del manoscritto di quest'ultimo?) dell'aggettivo Ἐλευσίσιος in Ἐλευσιτίας Δηοῦς.

Inoltre, se raffrontiamo i passi corrispondenti del testo greco e del testo francese (e precisamente S 1115-1125 = C 1859-1861; S 1126-1136 = C 1873-1876; S 1137-1145 = C 1877-1880 + 1867-1870; S 1146-1152 = C 1871-1872 + 1866), si può dire che nel secondo sussiste parte dell'iconografia originale, ma sistemata in quadri differenti, con alterazione della linea del discorso, come nel caso dell'immagine dell'ὑπὲρ διλόφου πέτρας στέροψ λιγνύς (lett. «il fumoso bagliore sopra la rupe della duplice vetta»), evocazione delle feste notturne che si celebravano al chiarore della fiaccole in onore di Dioniso sulle due cime del monte Parnaso. Tale immagine è sdoppiata da Calvy in quella del «double roc du hault mont Parnassus» e in quella dei «feuz qui en Thebes s'allument». Nella prima raffigurazione appare conoscenza della topografia classica connessa al mito, in quanto si opera l'identificazione della διλόφος πέτρα con le due vette del Parnaso (un richiamo al Parnaso abbiamo peraltro anche in S 1144-1145). Nella seconda, viene accolto lo spunto dello στέροψ λιγνύς (luce e fumo), scorporato dalla precedente immagine, e viene scissa l'enallage («fumoso bagliore» per «abbagliante fumo») col riportare il «fumo» a una raffigurazione nuova (quella degli altari sacrificali, «les autelz qui à ta gloire fument») e col ricollegare la luce delle fiaccole alla localizzazione delle Θεβαῖαι ἀγυαί («en Thebes s'allument»).

⁴² Cfr. L. ALAMANNI, *op. cit.*, vv. 1405-1446, pp. 71-73.

È anche vero che il testo di Calvy evidenzia sovrapposizione di fonti e addizioni che sono arricchimento di dati sul mito. L'introduzione del nome della fanciulla Cadmea, *Semelé*, madre del dio, è una spia della conoscenza da parte del traduttore del mito di Bacco. «O sang fameux de Semelé la nymphe, / o de Jovis claire race éternelle» potrebbe riecheggiare Ovidio (cfr. *Metam.*, III, 260-261: «de semine magni / esse Iovis Semelen»), senza contare che nelle *Metamorfosi* Calvy potrebbe aver trovato, a proposito della semina dei denti del drago evocata in S 1124-1125, il nome di Cadmo accomunato al *fier serpent*⁴³. Di Semele, *κεραύνια*, «distruita dal fulmine», viene precisato che l'incenerimento avvenne per la persecuzione di Giunone⁴⁴; e il male violento, la *βίαια νόσος* da cui Tebe è colpita, è riportato al sangue che esige vendetta (*vindictif*), evidentemente quello della stirpe di Edipo.

Rispetto all'originale greco, tuttavia, il mutamento fondamentale è quello che investe la struttura della preghiera. In Sofocle sulla parola d'invocazione prevale quella di evocazione e lo stasimo si frantuma nella molteplicità di riferimenti mitici – anche solo nome o toponimo – che assurgono a sacralità per la forza con cui concretizzano la realtà trascendente, mediante il richiamo a una favola che si fa espressione, attualizzazione in certo qual modo, del divino. Invece in Calvy è l'invocazione che prevale sull'evocazione. Si tratta di un'invocazione costruita secondo lo schema liturgico cristiano, scandita su formule che riecheggiano il rituale romano: «descendz des cieulx, viens icy [...] pour destourner» («veni, Domine, et noli tardare»⁴⁵), «nous te prions» («oremus»), «nous te prions qu'à si urgent besoing / ne vueilles pas de nous te tenir loing» («nostras deprecationes ne despicias in necessitatibus nostris»⁴⁶), «viens icy des celestines courtz / pour nous donner ton propice secours» («subvenite Sancti Dei, occurrere An-

⁴³ Cfr. OVID., *Metam.*, III, 28-105.

⁴⁴ Cfr. *ibid.*, III, 253-309.

⁴⁵ Cfr. *Liber Usualis Missae et Officii*, Romae-Tornaci, Desclée et Socii, 1914, p. 322.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 1565.

geli Domini»⁴⁷). L'intero coro, nella versione di Calvy, è ripartito in due momenti (C 1859-1870 e 1871-1884), entrambi ritmati su una serie di vocativi di intercessione: abbiamo un'*advocatio* al dio protettore e dispensatore di gioia (S 1152: τὸν ταμίαν = C 1866: «de plaisir et de lysesse donneur»), seguita da un'*oratio* al dio perché venga in soccorso.

Risulta pertanto evidente, dall'analisi di questi due cori, la profonda diversità di prospettiva di Calvy se rapportata a quelli che abbiamo visto essere gli intenti – e gli esiti – di Lazare de Baif e di Thomas Sébillet. Non sto a ripetere quanto già detto e quanto appare chiaro dai rapidi sondaggi qui fatti e dalle esemplificazioni addotte. Occorre dire che le traduzioni – o rielaborazioni – rinascimentali dell'originale tragico antico attestano in primo luogo uno sforzo di penetrazione e ricostruzione anzitutto a livello linguistico, e in questa direzione denotano un intervento filologico; ma là dove l'*interpretatio* si fa ermeneutica riaffiora, quale atteggiamento di fondo, quella *reductio artium* (*ad sacram Scripturam, ad theologiam, ecc.*) che, dopo avere profondamente segnato la cultura medievale⁴⁸, si trasforma in quello che noi oggi, a volte, indichiamo come sincretismo rinascimentale⁴⁹.

(2005)

⁴⁷ *Ibid.*, p. 1137.

⁴⁸ Cfr. F. SIMONE, *La «reductio artium ad Sacram Scripturam» quale espressione dell'Umanesimo medievale fino al sec. XII*, «Convivium», 1949, 6, pp. 887-927.

⁴⁹ Cfr. *infra*, pp. 59-101: *Il genere tragico come luogo del sincretismo rinascimentale: l'«Antigone» di Robert Garnier*.

Il genere tragico come luogo del sincretismo rinascimentale. L'«Antigone» di Robert Garnier.

1. Nella prospettiva del sincretismo rinascimentale, possiamo considerare sia la riscrittura dei generi letterari antichi, sia l'approccio alla mitologia pagana di cui i testi della classicità sono intessuti. Ora, fra i vari generi riscoperti e rinnovati nel Cinquecento – nel tentativo di *trasser [mainte oeuvre] à la façon antique*, per usare l'espressione ronsardiana¹ – la tragedia è sicuramente il campo di sperimentazione ove maggiormente, anzitutto a livello di struttura, lo sforzo di *imitatio* si accompagna a una ricerca di forme nuove. Inoltre, essendo il mito soggetto principe della tragedia, in essa possiamo verificare un intervento continuo di *reductio* operato sulla *fabula* antica. Quello della *reductio artium (ad sacram Scripturam e ad theologiam)* è un atteggiamento di fondo che connota la cultura medievale², e ciò che noi oggi chiamiamo sincretismo rinascimentale è spesso (ma non solo) persistenza di questa mentalità di *reductio*.

Occorre, poi, ricordare che la tragedia, in quanto genere, è al centro della riflessione teorica nella *Poetica* di Aristotele e che, per questa ragione, essa suscita attente considerazioni anche nella precettistica del Cinquecento. Non solo, infatti, la *Poetica* è letta in Francia in greco e in traduzione latina, ma, sempre in Francia, circola il commento latino di Francesco Robortello (1548); auto-

¹ Cfr. P. DE RONSARD, *Elegie à Cassandre*, 24-25, in ID., *Œuvres complètes*, par J. Céard, D. Ménager et M. Simonin, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1993-1994, t. I, p. 144.

² Cfr. F. SIMONE, *La «reductio artium ad Sacram Scripturam» quale espressione dell'Umanesimo medievale fino al sec. XII*, «Convivium», 1949, 6, pp. 887-927.

ri di tragedie sacre, come André Rivaudeau, dimostrano di confrontarsi con il testo aristotelico, che è pure alla base dell'*Art de la tragédie* (1572) di Jean de La Taille³.

Nasce inoltre un *débat* sulla tragedia sacra⁴, in particolare d'argomento biblico, dovuto al fatto che questa forma teatrale, non avendo riscontro nei modelli greci e latini, pone dei problemi su come conciliare la definizione aristotelica di tragedia con situazioni estranee al contesto mitologico classico. In questo *débat* – che si estende dal Cinquecento a tutto il Seicento – appare lo sforzo di interpretare personaggi e vicende della Bibbia (o dell'agiografia) secondo schemi ideologici che in qualche modo possano coincidere, se non con le definizioni di Aristotele *tout court*, almeno con una teologia che non contrasti con la *Weltanschauung* dei tragici antichi⁵. Se abbiamo in questo caso un movimento dal testo biblico-cristiano al testo, o perlomeno allo schema mentale, classico, riscontriamo anche un movimento in direzione opposta dal testo classico greco-latino allo schema mentale cristiano, con continui slittamenti di senso.

Ad esempio, come ha segnalato Charles Mazouer, due vicende bibliche oggetto di trascrizioni drammatiche cinquecentesche,

³ Cfr. F. E. CRANZ, *A Bibliography of Aristotle Editions: 1501-1600*, newly edited by C. B. Schmitt, Baden-Baden, Koerner, 1984; P. LEBLANC, *Les écrits théoriques et critiques français des années 1540-1561 sur la tragédie*, Paris, A.-G. Nizet, 1972; CH. MAZOUER, *Le théâtre français de la Renaissance*, Paris, Champion, 2002, pp. 182-184.

⁴ Cfr. CH. MAZOUER, *Les tragédies bibliques sont-elles tragiques?*, in AA. VV., *La tragédie*, «Littératures Classiques», 16 (printemps 1992), pp. 125-140; D. CECCHETTI, *La nozione di «tragédie sainte» in Francia fra Rinascimento e Barocco*, in AA. VV., *Mélanges de poétique et d'histoire littéraire du XVIe siècle offerts à Louis Terreaux*, Paris, Champion, 1994, pp. 395-413; AA. VV., *Il tragico e il sacro dal Cinquecento a Racine*, «Atti del Convegno Internazionale di Torino e Vercelli, 14-16 ottobre 1999», a cura di D. Cecchetti e D. Dalla Valle, Firenze, Olschki, 2001.

⁵ Cfr. D. CECCHETTI, *Teologia della salvezza e tragico sacro*, in AA. VV., *Il tragico e il sacro ecc.*, cit., pp. 289-312; *L'«Esther» francese da «figura» a personaggio*, cfr. *infra*, pp. 317-385.

quella di Iefte e quella di Saul, per quanto appartenenti all'Antico Testamento, ruotano intorno a protagonisti che potrebbero richiamare i personaggi della tragedia greca – quali sono delineati da Aristotele – né del tutto innocenti né del tutto colpevoli e, soprattutto, sottoposti all'accanimento della divinità⁶. Così, in senso opposto, il mito di *Ifigenia in Aulide*, illustrato dalla tragedia euripidea – la cui fortuna nella Francia del Rinascimento è attestata almeno dalle traduzioni di Amyot (intorno al 1545) e di Sébillet (1549)⁷ –, può essere stato avvertito consona alla vicenda biblica di Iefte: per certo la lettura cristiana di questo mito trasparirà nelle *Iphigénies* del Seicento (di Rotrou, Racine e Le Clerc)⁸.

Il faut dire – ribadisce Mazouer – que le choix des sujets et des épisodes par les auteurs de la Renaissance n'est pas innocent : ils retiennent justement ceux qui rapprochent du monde tragique et en font œuvre théâtrale, alors que la Bible donne à déchiffrer ces épisodes barbares au milieu de beaucoup d'autres, qui les nuencent ou les contredisent.⁹

⁶ Cfr. CH. MAZOUER, *Les tragédies bibliques etc.*, cit., p. 133.

⁷ Cfr. R. STUREL, *Essai sur les traductions du théâtre grec en français avant 1550*, «Revue d'Histoire Littéraire de la France», 20 (1913), pp. 269-296 e 637-666; M. DELCOURT, *Étude sur les traductions des tragiques grecs et latins en France depuis la Renaissance*, Bruxelles, M. Lamertin, 1925; L. DE NARDIS, *Traduzioni francesi del teatro greco e latino (sec. XVI e XVII)*, in Id., *Gli occhiali di Scaramuccia*, Palermo, Palumbo, 1993, pp. 9-23. Per i testi, cfr. EURIPIDE, *Les Troades – Iphigénie en Aulis*, traduzioni inedite de Jacques Amyot, textes établis par L. de Nardis, Napoli, Bibliopolis, 1996; TH. SÉBILLET, *L'Iphigénie d'Euripide*, Paris, Gilles Corrozet, 1549.

⁸ Per la lettura religiosa operata da Racine, cfr. M. DELCROIX, *Le sacré dans les tragédies profanes de Racine*, Paris, Nizet, 1970; cfr. anche l'introduzione di Alain Riffaud all'*Iphigénie* di Rotrou (J. DE ROTROU, *Théâtre complet: 2. Hercule mourant – Antigone – Iphigénie*, par B. Louvat, D. Moncond'huy et A. Riffaud, Paris, STFM, 1999, pp. 337-397); dell'*Iphigénie* di Michel Le Clerc (Paris, Olivier de Varennes, 1676) è in preparazione, a nostra cura, un'edizione.

⁹ Cfr. CH. MAZOUER, *Les tragédies bibliques etc.*, cit., p. 133.

2. Quale esempio, per illustrare sia il sovrapporsi di modelli sia gli interventi di riscrittura sia gli slittamenti di senso della *fabula*, scegliamo l'*Antigone* di Robert Garnier, tragedia pubblicata nel 1580, quando ormai il processo di riscoperta e rielaborazione del genere tragico classico può considerarsi compiuto¹⁰. D'altronde, sull'intertestualità fra Bibbia e modello tragico classico (nel nostro caso Euripide e Seneca) nell'ambito dell'opera di Garnier abbiamo un'indagine pertinente di Sabine Lardon¹¹, che ci ha ricordato come all'interno di una *tragédie sainte*, *Les Juifves* (1583) appunto, l'interrelazione fra il testo scritturale e il testo seneciano debba essere considerato tipico esempio di sincretismo culturale.

Per quanto concerne la *pièce* qui prescelta, è opportuno anzitutto ricordare che a monte di questa *Antigone* francese non vi è una fonte unica ma una pluralità di testi, come l'autore stesso se-

¹⁰ Una bibliografia esauriente sull'*Antigone*, a cura di Charles Mazouer, si troverà in *La tragédie à l'époque d'Henri III. Vol. 2 : 1579-1582*, in «Théâtre français de la Renaissance», fondé par E. Balmas et M. Dasonville, Firenze-Paris, Olschki-P.U.F., 2000, pp. 79-81. Mazouer, che pubblica qui la tragedia seguendo il testo dell'edizione originale (Paris, chez Mamert Patisson, 1580), premette alla sua edizione un'eccellente introduzione (*ibid.*, pp. 63-79). Cfr. anche CH. MAZOUER, *Les mythes antiques dans la tragédie française du XVIe siècle*, in AA. VV., *L'imaginaire du changement en France au XVIe siècle*, sous la direction de Cl.-G. Dubois, Bordeaux, Presses Universitaires de B., 1984, pp. 131-161; ID., *La vision tragique de Robert Garnier dans «Hippolyte», «La Troade» et «Antigone»*, in *Studi di letteratura francese. XVIII: Tragedia e sentimento del tragico nella letteratura francese del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1990, pp. 72-82.

¹¹ Cfr. S. LARDON, *Tragédie païenne, tragédie chrétienne: «Les Juifves» et «La Troade» de Robert Garnier*, in AA. VV., *Il tragico e il sacro ecc.*, cit., pp. 55-77; ID., *Le syncrétisme pagano-chrétien dans «Les Juifves» de Robert Garnier: la Bible et Sénèque*, in AA. VV., *Le syncrétisme pagano-chrétien à l'époque de l'Humanisme et de la Renaissance*, «Actes du Colloque international organisé à Chambéry, le 16 et 17 mai 2002 par le CEFI», publiés sous la direction de S. Lardon, «Franco-Italica», 25-26 (2004), pp. 183-198.

gnala nell'*Argument*, ove peraltro sottolinea il fatto che il mito dei Labdacidi appartiene a un patrimonio comune di conoscenze della cultura occidentale («*Chacun sçait, comme Edipe [...]*»). Garnier si premura di elencare i grandi archetipi letterari del mito :

Ce sujet est traité diversement, par Eschyle en la Tragedie intitulée Des sept à Thebes, par Sophocle en l'Antigone, par Euripide aux Phenisses, et par Seneque et Stace en leurs Thebaides.¹²

In realtà, malgrado questi riferimenti, Eschilo non risulta tra le fonti consultate e vi è assai scarsa traccia di Euripide, come il commento dell'editore Jean-Dominique Beaudin puntualmente segnala. Modello per gli atti I e II sono le *Phoenissae* di Seneca e per gli atti IV e V l'*Antigone* di Sofocle. L'atto III (il più originale) ha come fonte classica la *Thebais* di Stazio, per quanto riguarda il racconto della morte dei fratelli nemici.

Il susseguirsi delle vicende è questo:

Atto I: Edipo e Antigone si affrontano in un dialogo in cui il primo manifesta il suo proposito, contrastato da Antigone, di darsi la morte. Alla fine il padre si lascia convincere dalla figlia e accetta di vivere («*Je vivray, je mourray, selon qu'il te plaira, / ta seule volonté ma conduite sera*», G 387-388).

Atto II: Giocasta, accompagnata da Antigone, tenta invano di convincere Polinice a deporre le armi.

Atto III: un messaggero descrive a Giocasta e Antigone il duello mortale di Eteocle e Polinice. Nella seconda parte dell'atto (invenzione completa di Garnier) compare Emone, figlio di Creonte, che tenta di confortare Antigone, manifestando sentimenti di amore appassionato.

Atto IV: Antigone, dopo aver cercato di convincere la sorella Ismene ad aiutarla a seppellire il corpo di Polinice, violando il decreto di Creonte, decide di agire da sola. Scoperta, viene con-

¹² Cfr. R. GARNIER, *Antigone ou La Pieté*, éd. crit. par J.-D. Beaudin, Paris, Champion, 1997, pp. 60-61. A questa edizione si farà riferimento con la sigla G.

dannata a morte da Creonte. Un dialogo contrappone aspramente Emone e Creonte. Antigone è accompagnata a morire tra il compianto generale. In un monologo Emone esprime la sua passione disperata e il suo dolore.

Atto V: un messaggero racconta il suicidio di Emone sul cadavere di Antigone. A questa notizia, la madre di Emone, Euridice, si uccide, lasciando Creonte a esprimere la sua disperazione.

La *pièce* di Garnier, come le tragedie successive, di Robelin (1584)¹³ e Rotrou (1639)¹⁴, che si ispireranno allo stesso mito¹⁵, presenta una disomogeneità di fondo. Questo avviene, come è stato ancora di recente sottolineato,

non soltanto per la fusione di due vicende tragiche, quella del duello fratricida e quella della morte di Antigone: anche per quanto riguarda la prima parte della tragedia (atti I-III), con la vicenda dei *frères ennemis*, ci troviamo di fronte a una somma di differenti microtragedie, corrispondenti ai modelli seguiti – nel nostro caso le *Phoenissae* di Seneca e la *Thebais* di Stazio – modificati peraltro, ma non unificati, nel quadro di una sensibilità barocca e preziosa. Così, di volta in volta, possiamo isolare unità drammatiche in cui Eteocle e Polinice – Polinice in particolare – assumono connotazioni non del tutto coerenti. Un'incoerenza che può anche dipendere da fattori casuali, come nell'ambigua caratterizzazione di Polinice, ora buono ora cattivo, la

¹³ La *Thébaïde* di Jean Robelin è edita da Daniela Boccassini in *La tragédie à l'époque d'Henri III. Vol. 3: 1582-1584* («Théâtre français de la Renaissance»), Firenze-Paris, Olschki-P.U.F., 2002, pp. 455-575.

¹⁴ L'*Antigone* di Rotrou è edita da Bénédicte Louvat in J. DE ROTROU, *Théâtre complet*: 2, cit., pp. 161-334.

¹⁵ Cfr. gli interventi di Dario Cecchetti e Daniela Dalla Valle, in AA. VV., *Per Antigone: Vittorio Alfieri nel 250° anniversario della nascita*, «Atti del Convegno di Studi, Torino, 25-26 febbraio 1999», a cura di P. Trivero, Torino, DAMS, 2002; cfr. anche *infra*, pp. 141-165: *Garnier e Rotrou a Tebe*.

cui responsabilità risale alla confusione di alcune battute, attribuite dalla tradizione delle *Phoenissae* seneciane ora all'uno ora all'altro fratello.¹⁶

La disorganicità del testo di Garnier, se da un lato limita fortemente la riuscita poetica, dall'altro fa della *pièce* una testimonianza interessante del laboratorio compositivo tardo rinascimentale, in un momento in cui la riflessione sui modelli classici e lo sforzo di riscrittura dell'antico si fa, come abbiamo detto, sperimentazione. Conviene pertanto repertoriare i principali interventi di Garnier sugli originali. In questi interventi distingueremo quelli concernenti la tragedia dei *frères ennemis* (atti I-III) e quelli concernenti la tragedia di Antigone (atti IV-V).

3. A livello di struttura, gli interventi più importanti si situano nella prima parte e si riferiscono ai cori. I modelli, infatti, seguiti qui da Garnier ne sono privi, giacché le *Phoenissae* di Seneca sono un frammento di tragedia, cui mancano le sezioni corali, e la *Thebais* di Stazio non appartiene al genere drammatico. L'autore francese, quindi, deve sopperire nei primi tre atti a questa carenza, costruendo quattro cori (uno per l'atto I, due per l'atto II, uno per l'atto III). Sono sempre cori conclusivi di atto, tranne che nell'atto II, ove abbiamo un coro che separa due episodi. Non si tratta di creazioni *ex novo*, in quanto Garnier si serve di cori di altre tragedie di Seneca (*Oedipus* e *Agamemnon*), da lui parafrasati.

Un rapido sguardo al contenuto di questi cori può essere illuminante circa il modo di porsi di Garnier nei confronti della tragedia classica e del mito preso in considerazione. Si pone qui un problema molto vasto, che tocca certamente il campo del sincretismo rinascimentale e barocco, quello del senecismo cin-

¹⁶ D. CECCHETTI, *Polinice: ricostruzione di un personaggio. Racine legge il mito tebano*, in AA. VV., *Per Antigone ecc.*, cit., pp. 70-84, qui p. 70; cfr. anche *infra*, pp. 167-190: *Perché Polinice diventa cattivo*.

que-secentesco¹⁷. Se la tragedia barocca ritroverà nel teatro di Seneca l'effetto orroroso e spettacolare (con cui erroneamente si identificherà la nozione aristotelica di φόβος¹⁸) e il senso della dismisura nella rappresentazione delle passioni, il Rinascimento aveva già ritrovato nelle tragedie di Seneca – oltre a un modello forse più accessibile per ragioni linguistiche – la sentenziosità e il moralismo, in particolare su alcuni punti chiave della meditazione etica del Cinquecento, che si apre sempre più, progressivamente, al Neostoicismo¹⁹: in particolare, per quanto concerne la prospettiva politica, le riflessioni sulla tirannide e sul *furore regni* e, per quanto concerne la dimensione più propriamente morale ed esistenziale, le riflessioni sulla Fortuna.

Passiamo brevemente in rassegna i cori derivati da Seneca:

Atto I: G 403-467 (= *Oedipus*, 403-508). Beaudin, nella sua edizione²⁰ ha sottolineato come questo coro, ispirato a Seneca, sia debitore a varie fonti classiche greche e latine. In effetti, già Seneca recuperava tutta una serie di riferimenti letterari precedenti²¹. Si tratta di un inno a Bacco, dio protettore di Tebe, che coglie dal testo di Seneca la rappresentazione del vagabondare del dio e soprattutto la descrizione del suo corteo, con un gusto manifesto per il richiamo erudito e l'evocazione onomastica, con evidente riferimento a testi francesi preesistenti quali i

¹⁷ Cfr. AA. VV., *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, sous la direction de J. Jacquot, Paris, C. N. R. S., 1964, G. BRADEN, *Renaissance tragedy and the Senecan tradition*, New Haven-London, Yale University Press, 1985.

¹⁸ Cfr. ARIST., *Poet.*, 6, 2.

¹⁹ Cfr. L. ZANTA, *La renaissance du Stoïcisme au XVIe siècle*, Paris, Champion, 1914 (rist. anast. Genève, Slatkine, 1975); cfr. anche JULIEN-EYMARD D'ANGERS, *Le stoïcisme en France dans la première moitié du XVIIe siècle*, «Études Franciscaines», Nouv. Série, 6-7-8-9 (1951-1952).

²⁰ Cfr. G, pp. 187-188.

²¹ Cfr. SÉNÈQUE, *Tragédies*, éd. par F.-R. Chaumartin, Paris, Les Belles Lettres, 1996-1999, t. II, p. 154 n. 26. A questa edizione si fa riferimento con la sigla S.

Dithyrambes di Ronsard (1553), da cui potrebbero derivare gli epiteti iniziali (G 403-407).

Atto II: G 596-655 (= *Oedipus*, 709-763). Offriamo qui il raffronto puntuale del testo latino e di quello francese, per mostrare con immediatezza la tecnica di intervento di Garnier sul modello:

S 709-763	G 596-655
Non tu tantis causa periculis, non haec Labdacidas petunt fata, sed ueteres deum irae secuntur: Castallium nemus lautique Dirce Tyrios colonos, ut primum magni natus Agenoris,	Que l'ardente ambition Nous cause d'affliction! Qu'elle nous file d'esclandre! Si l'alme paix ne descend Sur nous peuple perissant, Nous verrons Thebes en cendre.
fessus per orbem furta sequi Iouis, sub nostra pauidus constitit arbore praedonem uenerans suum, monituque Phoebi iussus erranti comes ire uaccae, quam non flexerat	Ce malheur tousjours nous joint, Et collé ne cesse point De presser les Labdacides, Depuis que nos anciens Quittant les champs Tyriens, Beurent les eaux Castalides:
uomer aut tardi iuga curua plaustris, deseruit fugas nomenque genti inauspicata de boue tradidit. Tempore ex illo noua monstra semper protulit tellus: aut anguis imis uallibus editus	Et que Cadme poursuivit Le faux Toreau, qui ravit Sur sa blandissante crope La belle Europe sa sœur: Et que le cault ravisseur La passa dedans l'Europe.
annosa circa robora sibilat superatque pinus, supra Chaonias celsior arbores erexit caeruleum caput, cum maiore sui parte recumberet; aut feta tellus impio partu	Que, las d'avoir traversé Jusqu'à l'ondeuse Dircé, Sans recouurer la pucelle, Ny son mugissant larron, Fist au pied de Cithéron Sa residence nouvelle.

effudit arma : sonuit reflexo classicum cornu lituusque adunco stridulos cantus elisit aere ***** non ante linguas agiles et ora	Il bastit nostre Cité, Et sont terroir limité Du Bœuf, nomma Bœocie: Depuis ce temps-la tousjours Les malheurs y ont eu cours, Dont elle est ore farcie.
uocis ignotae clamore primum hostico experti. Agmina campos cognata tenent, dignaque iacto semine proles uno aetatem permensa die post Luciferi nata meatus	Depuis les monstres cruels Y naissent continuels: Sur la vie diapree De Cephise un fier serpent, En cent tortices rampant, Envenima la contree.
ante Hesperios occidit ortus. Horret tantis aduena monstros populique timet bella recentis, donec cecidit saeua iuuentus genetrixque suo reddi gremio modo productos uidit alumnos –	Plus haut que les chesnes vieux Il elevoit furieux Sa longue teste sifflante, Restant la plus part du corps En maint et maint nœud retors, Dessus l’herbe flestrissante.
hac transierit ciuile nefas! Illa Herculeae norint Thebae proelia fratrum. Quid? Cadmei fata nepotis, cum uiuacis cornua cerui frontem ramis texere nous	Les champs de ses dents semez Furent d’hommes animez, Qui sortis, nouveaux gendarmes, En bataillons ordonnez, Aussi tost qu’ils furent nez S’entre-occirent de leurs armes.
dominumque canes egere suum? Praeceptis siluas montesque fugit citus Actaeon agilique magis pede per saltus ac saxa uagus metuit motas zephyris plumas t quae posuit retia uitat –	Ils ne firent qu’un seul jour Dessus la terre sejour : Le matin fut leur jeunesse, Le midy leur âge meur, Du soir la brune noirceur Fut leur extreme vieillesse.
donec placidi fontis in unda cornua uidit uultusque feros, ubi uirgineos fouerat artus nimium saeui diua pudoris.	Acteon est devenu Par son desastre, cornu: Du Sphinx la monstreuse forme Nous veismes à nostre mal: D’Edip’ l’inceste brutal, Et le parricide enorme.

Argomento centrale del coro sono le sventure abbattutesi su Tebe, fin dall’origine della città: vengono così elencati vari episodi mitologici, a testimonianza di tali sventure. Lo scopo, evidentemente, è di giungere a una riflessione d’ordine morale in quanto le calamità raccontate nei miti costituiscono una manifesta testimonianza del predominio del male nella storia. Diverso tuttavia è, in Seneca e in Garnier, l’approccio alla narrazione mitica. In Seneca, come nei classici greci e latini in genere, il mito ha una sua forza evocatrice di ammaestramenti morali tale da non richiedere intervento ermeneutico. In Garnier, invece, abbiamo una premessa esplicativa (G 596-601) che, attribuendo all’*ambition* la causa delle sciagure umane, rende evidente il valore di *exemplum* morale dei miti riportati.

Atto II: G 936-983 (= Agamemnon, 57-107). Il coro sviluppa un *topos* caro alla poesia tragica: le vicende alterne cui la Fortuna sottopone gli uomini, in particolare i re; vicende alterne in cui la potenza e la grandezza sono perennemente ai limiti della rovina. Forse, proprio per il carattere topico della riflessione (si pensi al grande tema della Fortuna *volubilis* nella tradizione poetica medievale, ad esempio nei *Carmina Burana*²²), Garnier o ricalca fedelmente il testo seneciano o costruisce delle variazioni e delle *amplificationes* intorno a spunti del tragico latino che avevano assunto il valore di massima proverbiale.

Basti questo raffronto:

S 57-72	G 936-959
O regnorum magnis fallax Fortuna bonis, in praecipiti dubioque locas nimis excelsos; numquam placidam sceptram quietem	Fortune, qui troubles tousjours Le repos des Royales cours, Balançant d’une main trompeuse Sur la teste d’un Empereur Le trop variable bon-heur

22

Cfr. *Carmina Burana*, n° 14, 15, 16, 17 e 18.

certumue sui tenere diem; alia ex aliis cura fatigat uexatque animos noua tempestas.	D'une couronne glorieuse: Toutes grandeurs tu vas plaçant Sur un rocher apparoissant, Environné de precipices, Prestes de cheoir au premier vent, Qui les atterre plus souvent Qu'il ne fait les bas edifices. Sans fin les Rois sont agitez De diverses adversitez, Le soing et la peur ne les lasche: Ils ne reposent nullement. Car il leur semble à tout moment Que la couronne on leur arrache.
Non sic Libycis Syrtibus aequor furit alternos uoluere fluctus, non Euxini turget ab imis commota uadis unda niuali uicina polo, ubi caeruleis immunit aquis lucida uersat plastra Bootes, ut praecipites regum casus Fortuna rotat.	La mer aux deux Syrtes flottant Les ondes ne bouleverse tant, Et Scylle si fort ne tempeste Un navire de ses abois, Que la peur tourmente les Rois Des soupçons qu'ils ont en la teste

Atto III: G 1456-1515 (= Oedipus 110-201). Il coro senechiano, all'inizio dell'*Oedipus*, deplorava i guasti provocati a Tebe dalla pestilenza. Garnier traspone la lamentela alla situazione di Tebe, non in preda alla pestilenza, bensì assediata e sottoposta al flagello della guerra. In apertura il coro segue da vicino il testo latino, attribuendogli un diverso significato. Così, la morte della *generosa proles* (= *tu meurs, ô race genereuse*) è la morte dei caduti in battaglia, non più quella dei cittadini appestati:

S 110-132	G 1456-1485
Occidis, Cadmi generosa proles, urbe cum tota : uiduas colonis respicis terras, miseranda Thebe. Carpitur leto tuus ille, Bacche, miles, extremos comes usque ad Indos, ausus Eois equitare campis figere et mundo tua signa primo: cinnami siluis Arabas beatos uidit et uersos equitis, sagittis terga fallacis metuenda Parthi,	Tu meurs, ô race genereuse, Tu meurs, ô Thebaine cité, Tu ne vois que mortalité Dans ta campagne plantureuse: Tes beaux coustaux sont desertez, Tes citoyens sont escartez, Dont les majeurs veirent esclorre Sous les enseignes de Bacchus, Les premiers rayons de l'Aurore, Esclairans les Indois vaincus.
litus intrauit pelagi rubentis: promit hinc ortus apertique lucem Phoebus et flamma propiore nudos inficit Indos. Stirpis inuictae genus interimus, labimur saeuo rapiente fato; ducitur semper noua pompa Morti longus ad manes properatur ordo agminis maesti, seriesque tristis haeret et turbae tumulos petenti	Ils veirent l'odoreux Royaume Des Arabes industrieux: Et les coustaux delicieux, Où les bois distilent le baume. Ils donterent les Sabeans, Et les peuples Nabatheans: Ils veirent la belle contree Des Perses et des Parthes prompts, Et les bords de l'onde Erythree Avec les Gedrosiques monts.
non satis septem patuere portae. Stat grauis strages premiturque iuncto funere funus.	Nous enfans de si preux ancestres, Sommes presque tous accablez Par les Argiens assemblez Pour de nous se rendre les maistres. L'herbe s'abreuve en nostre sang, La plaine est changee en estang, Et de corps Thebains tapissee. Tout ce qui est peu demeurer De reste en la ville Dircee Ne suffist à les enterrer.

A questa prima parte, ricalcata con cura sul modello latino, con un particolare interesse, come sempre, a un'onomastica che viene arricchita di una terminologia erudita sulla scia dei poeti rina-

scimentali, in particolare quelli della Pléiade²³, segue una seconda parte (G 1486-1515) che, scostandosi del tutto dall'originale senechiano, concentra l'attenzione su un quadro di guerre e di morte, guerra e morte interpretati, in un'ottica moralistica di risonanza cristiana, come conseguenza di quel peccato per eccellenza che è l'odio fraterno («Il n'est forcenement si grand / que d'une ran-cœur fraternelle, / quand la convoitise s'y prend»).

4. Questi quattro cori (una metà esatta, su un insieme di otto), se introducono di necessità differenze nei confronti del testo di Seneca, in quanto sfruttano brani estranei alle *Phoenissae* e pertanto concernenti un contesto diverso, offrono comunque dei precisi riferimenti su quella che è la rilettura continuamente interpretativa del testo antico da parte dell'autore cinquecentesco. Ma noi compiamo un passo ulteriore all'interno del laboratorio di riscrittura rinascimentale, se passiamo alla lettura delle altre parti corali, quelle che inframmezzano gli atti IV e V, rifatti sull'*Antigone* sofoclea. Lavoro di rielaborazione in cui, molto più che nei primi quattro cori, appaiono evidenti gli slittamenti di senso nel passaggio dall'antico al moderno, slittamenti dovuti non solo a riscritture, ma anche a soppressioni e sostituzioni²⁴.

Il primo stasimo sofocleo (vv. 332-375), il secondo (vv. 582-625) e il quinto (vv. 1115-1154) sono stati soppressi. È difficile indovinare la causa di tale soppressione, se non per quanto riguarda il quinto stasimo, un inno a Bacco denso di riferimenti mitologici rari e costruito su un'onomastica che poteva risultare oscura. È anche vero che, in altri casi, il preziosismo onomastico e la rarità del riferimento erudito sembrano attirare il traduttore cinquecentesco.

Più probanti sono le considerazioni sui cori rielaborati da Gar-

nier o interamente sostituiti con una nuova parte corale. È indubbio che il rapporto con il testo greco di Sofocle – anche se facilitato dai preesistenti volgarizzamenti di Alamanni (in italiano) e di Antoine de Baif (in francese) e dalle traduzioni latine, facilmente accessibili – presenta difficoltà ben maggiori rispetto a quello con il testo di Seneca. I cori si presentano spesso come le parti più oscure per il lettore moderno, per la concentrazione sintattica del linguaggio e, soprattutto, per i continui riferimenti a un discorso ideologico che poggia sull'uso di una mitologia evocata mediante la pura e semplice onomastica. Pertanto gli *interpretes* tendono alla semplificazione e a rendere più chiaro e accessibile il discorso.

È il caso del primo coro dell'atto IV dell'*Antigone* (G 1622-1605), rielaborazione molto libera della parodo sofoclea (vv. 100-161). Sia in Sofocle che in Garnier si tratta di un inno di gioia e di ringraziamento:

So 100-109	G 1622-1627
<p>ἀκτις ἀελίου, τὸ κάλ- / λιστον ἑπταπύλω φανέν / Θήβα τῶν πρότερον φάος, / ἐφάνθησ ποτ', ὦ χρυσεάς / ἀμέρας βλέφαρον, Διρκαι- / ων ὑπὲρ ῥεέθρων μολοῦσα, / τὸν λεύκασπιν Ἄπιόθεν / φῶτα, βάντα πανσαγία / φυγάδα πρόδρομον, ὄξυτέρω / κινήσασα χαλινῶ [Raggio di sole, la luce più bella che mai sia sorta a Tebe dalle sette porte; sei apparso, occhio dorato del giorno, sulle cor- renti di Dirce e nella rapida fuga allenti la fuga agli argivi armati da capo a piedi, coperti da scudi candidi]²⁵.</p>	<p>Le Ciel retire de nous Son courroux, Et nous est ores propice: Nous devons pour le bienfait Qu'il nous fait, Aux Immortels sacrifice.</p>

²³ Cfr. il commento di Beaudin, G, pp. 213-214 ; sul gusto dei poeti della Pléiade per l'onomastica antica, in particolare concernente la mitologia, cfr. G. DEMERSON, *La mythologie classique dans l'œuvre lyrique de la Pléiade*, Genève, Droz, 1972.

²⁴ Cfr. M. MASTROIANNI, *Le «Antigoni» sofoclee del Cinquecento francese*, Firenze, Olschki, 2004.

²⁵ La traduzione di cui ci serviamo è quella di Guido Paduano in SOFOCLE, *Tragedie e frammenti*, a cura di G. Paduano, Torino, UTET, 1982, vol. I. A questa edizione si fa riferimento con la sigla So.

Tuttavia, l'appello in apertura, non più al sole ma al Cielo, connota il testo. Malgrado la presenza di riferimenti ai miti antichi e alla religione pagana – fra i *bons Dieux sauveurs* viene esplicitamente citato *Jupiter, il foudroyant fils de Rhee* –, si percepisce un tono diverso. Se forse è improprio parlare, per questo brano corale, di cristianizzazione in genere, è indubbio che alcuni stilemi («nous devons pour le bienfait aux Immortels sacrifier», «à jamais leur soit l'honneur [...]», G 1625-1627 e 1682) echeggiano formule scritturali²⁶. Per certo ha una risonanza cristiana l'insistere sul concetto di Provvidenza divina²⁷:

²⁶ Cfr. *Rom.*, 16, 27: «cui honor et gloria in saecula saeculorum»; *I Tim.*, 1, 17; *Apoc.*, 7, 12.

²⁷ Ciò non toglie che Garnier conservi la concezione classica – favorita peraltro dal Neostoicismo cinquecentesco – della Fortuna, quale forza trascendente che sconvolge le vicende umane. Abbiamo già fatto cenno al secondo coro dell'atto II (G 936-983). Così pure recita il *Messenger* in apertura del quinto atto, nel punto culminante della tragedia, a commento del cumulo di sventure che si è appena abbattuto: «Comme Fortune escroule, esbranle et bouleverse / les affaires humains poussez à la renverse! / Comme elle brouille tout, et de nous se jouant / va sans dessus dessous toute chose rouant! / Sur les fresles grandeurs superbe elle se roule, / puis soudain les releve en retournant sa boule, / et si nul des mortels ne prévoit son destin» (G 2416-2422). Il carattere gnomico, solenne, del testo è sottolineato dall'uso tipografico della virgolettatura. In questo caso si tratta di un ampliamento, di tono seneciano, del testo sofocleo: οὐκ ἔσθ' ὁποῖον στάντ' ἄν ἀνθρώπου βίον / οὔτ' αἰνέσαιμ' ἄν οὔτε μεμψαίμην ποτέ · / τύχη γὰρ ὀρθοῖ καὶ τύχη καταρρέπει / τὸν εὐτυχοῦντα τὸν τε δυστυχοῦντ' αἰεί, / καὶ μάντις οὐδέεις τῶν καθεστῶτων βροτοῖς [non è possibile che vi sia una vita d'uomo tale, che io possa mai né lodare né biasimare come durevole: poiché la fortuna innalza e la fortuna abbatte l'uomo felice e l'infelice sempre, e nessuno è profeta delle cose presenti ai mortali] (So 1156-1160). Sullo slittamento in Garnier dalla nozione di Fortuna a quella di Provvidenza (seppure con riferimento a due altre tragedie: *Hippolyte* e *Les Juifves*), cfr. CH. MAZOUER, *La théologie de Garnier dans «Hippolyte» et «Les Juifves»: du destin à la Providence*, in AA. VV., *Lectures de Robert Garnier: «Hippolyte» «Les Juifves»*, Rennes, Presses Universitaires de R., 2000, pp. 113-125.

Ainsi des bons Dieux sauveurs
Les faveurs,
Et non la prouesse humaine,
Nous ont gardé maintenant,
Soustenant
La pauvre ville Thebaine.
Aux Dieux l'on trouve tousjours
Du secours :
Ils president aux batailles,
Ils repoussent les efforts
Des plus forts,
Et preservent nos murailles.
A jamais leur soit l'honneur
Du bon-heur
Qu'ils nous donnent de leur grace :
Que tous les ans au retour
De ce jour
Un sacrifice on leur face (G 1670-1687).

I due cori che seguono in Garnier (sempre nell'atto IV) sono invenzioni del drammaturgo francese, a sostituzione di parti corali greche. Il terzo stasimo di Sofocle commentava lo scontro fra Creonte ed Emone con un inno alla potenza invincibile di Amore (Ἔρωσ ἀνίκατε μάχαν, So 781), di cui venivano tratteggiati gli effetti rovinosi, primo fra tutti quello di creare contese fra i parenti più stretti (σὺ καὶ τόδε νεῖκος ἀνδρῶν / ξύναιμον ἔχεις παράξας [tu questo conflitto, questo turbamento di consanguinei hai suscitato], So 793-794). Garnier ritiene opportuno, a conclusione della disputa fra padre e figlio sul tema del diritto, inserire un coro (G 2086-2157) che è inno alla giustizia, una giustizia fonte di pace e di benessere e, per di più, strettamente connessa a un sentimento religioso fondamento del retto agire:

Les Dieux qui de là haut
Sçavent ce qu'il nous faut,
Nous donnent la Justice,
Pour le propre loyer
Aux vertus octroyer,
Et reprimer le vice.

Mortels, nous n'avons rien
 Sur ce rond terrien,
 Qui tant nous soit utile,
 Que d'observer les loix,
 Sous qui les justes Rois
 Gouvernent une ville.
 La Justice nous fait
 Vivre un âge parfait
 En une paix heureuse:
 Les bons elle maintient,
 Et des mechants retient
 La main injurieuse.
 Par elle l'estranger
 Voyage sans danger:
 Par elle l'homme chiche
 Conserve son argent:
 Par elle l'indigent
 N'est opprimé du riche.
 Elle rend vers les Dieux
 L'homme religieux:
 C'est elle que la veufve
 Et le foible orphelin
 Destiné pour butin,
 A sa defense treuve (G 2086-2115).

In effetti, in questa immagine della *Justice*, dono della divinità onnisciente («Les Dieux qui de là haut / sçavent ce qu'il nous faut, / nous donnent la Justice, / pour le propre loyer»), è possibile vedere un'eco della concezione biblica di una giustizia che abbraccia l'intera esistenza umana, non soltanto la vita nel rapporto interpersonale e sociale, ma soprattutto la vita nel rapporto con Dio²⁸.

²⁸ Cfr. W. MANN - J. PIEPER, voce «Gerechtigkeit», in *Handbuch Theologischer Grundbegriffe*, hrsg. H. Fries, München, Kösel Verlag, 1962 (ed. it. a cura di G. Riva : *Dizionario teologico*, Brescia, Queriniana, 1968, vol. I, pp. 743-760). Beaudin nel suo commento (G, p. 230) segnala affinità fra il coro di Garnier e l'*Hymne de la Justice* di Ronsard (soprat-

La sostituzione al quarto stasimo sofocleo di un *chœur des filles* (G 2230-2269), semplice *planctus* sull'infelicità della vita umana, può da un lato rappresentare una cristianizzazione del modello greco, in quanto sopprime le considerazioni, del tutto pagane, sul «potere del Fato che ispira sgomento» (ἀ μοιριδία τις δύνασις δεινά, So 951). Tuttavia, può anche essere dovuta al fatto della difficoltà di comprensione del testo greco, a causa della concentrazione dei riferimenti a miti poco ricorrenti²⁹.

Nell'ultimo coro dell'*Antigone* (G 2326-2415: sempre nell'atto IV) Garnier recupera lo stasimo sulla potenza di Amore (So 781-815), che era stato in precedenza sostituito dall'inno alla giustizia. Abbiamo detto del significato della sostituzione. Anche lo spostamento è illuminante circa gli interventi operati dall'auto-re rinascimentale sulla fonte classica. L'inno ad Amore in Sofocle rappresentava in certo qual modo una condanna della passione in quanto turbamento delle norme del vivere sociale, in particolare dei rapporti familiari. Collocato in Garnier dopo i lamenti amorosi di Emone (episodio peraltro inventato dal drammaturgo francese), pur ripercorrendo quasi tutte le tematiche sofoclee concernenti la forza invincibile di Eros, assume connotazioni profondamente diverse. Viene a cadere il nesso fra desiderio amoroso e doveri familiari, e diventa predominante una considerazione della realtà sentimentale che riporta – anche in virtù del linguaggio petrarchista e cortese – alla tradizione letteraria dell'innamoramento, medievale e umanistica. In tal modo, la tragedia antica viene riletta alla luce delle storie di amori tragici e sfortunati che nella letteratura del tardo Rinascimento hanno straordinario sviluppo, dalla novellistica alla produzione drammatica³⁰.

tutto i vv. 477-510 dell'inno, nell'edizione Laumonier : P. DE RONSARD, *Œuvres complètes: vol. VIII*, Paris, Didier, 1963, pp. 69-70).

²⁹ Cfr. il commento a CALVY DE LA FONTAINE, *L'«Antigone» de Sophoclés*, a cura di M. Mastroianni, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000, pp. 181-190.

³⁰ Consideriamo soltanto come la descrizione del suicidio di Emone sul cadavere di Antigone, che nell'originale sofocleo assume il valore gnomico di una riflessione sui nefasti effetti dell'ἀβουλία, della mancanza

5. Le parti corali dell'*Antigone* di Garnier sono per certo un osservatorio privilegiato, dato il gran numero d'interventi operati dall'*interprès* moderno, per ricostruire le componenti ideologiche che presiedono alla riscrittura della tragedia sofoclea. Tuttavia, è il trattamento del mito nel suo insieme a suggerire considerazioni su quello che, fin dall'inizio del nostro discorso, abbiamo definito slittamento di senso. Tale slittamento può essere verificato in due direzioni: anzitutto, nella direzione della cristianizzazione – quella che maggiormente interessa il nostro discorso sul sincretismo –; secondariamente, come si è già accennato a proposito del coro sull'amore, nella direzione, più squisitamente lettera-

di ragionevolezza, si trasformi nel testo francese. In Sofocle abbiamo: [...] εἶθ' ὁ δύσμορος / αὐτῷ χολωθεῖς, ὥσπερ εἶχ', ἐπενταθεῖς / ἤρεισε πλευραῖς μέσσον ἔγχος, ἐς δ' ὑγρὸν / ἀγκῶν ἔτ' ἔμφρων παρθένῳ προσπύσεται · / καὶ φυσιῶν ὀξεῖαν ἐκβάλλει ῥοῆν / λευκῆ παρειᾷ φοινίου σταλάγματος. / κεῖται δὲ νεκρὸς περὶ νεκρῶ, τὰ νυμφικὰ / τέλη λαχὼν δείλαιος εἶν Ἄδου δόμοις, / δειξάς ἐν ἀνθρώποισι τὴν ἀβουλίαν / ὅσω μέγιστον ἀνδρὶ πρόσκειται κακόν [quindi l'infelice contro se stesso infuriato, così come stava, proteso (sulla spada), si conficcò l'arma in mezzo al petto e con languido braccio, ancora in senno, stringe la vergine, e, rantolando, manda fuori un violento fiotto di sanguigne gocce sulla bianca gota (della fanciulla). E giace morto presso la morta, i nuziali riti avendo compiuto, infelice, nella casa di Ade, avendo mostrato agli uomini che la mancanza di ragionevolezza è il male di gran lunga più grande che colpisca un uomo] (So 1234-1243). In Garnier, invece: «**MESSAGER** Si tost qu'il eut l'espee en son flanc miserable, / il tomba sur la Vierge et de sang l'arrosa, / dist le dernier adieu, puis ses lévres baisa : / la face luy blest, les jambes luy roidirent, / sa vie et son amour dedans l'air se perdirent. / **CHŒUR** O couple infortuné de fidelles Amans, / indignes de souffrir si funebres tourmens! / Les Dires vont esteindre aux ondes Stygiales / de leur mortel Hymen les torches nuptiales. / Or reposez, enfans, en éternelle paix, / et vos douces amours conservez à jamais» (G 2589-2599). Garnier reinterpreta, infatti, il brano come una rappresentazione tragica del «couple infortuné des fidelles Amans», che sembra anche nel lessico («dist le dernier adieu, puis ses lévres baisa», «sa vie et son amour», «vos douces amours») richiamare luoghi narrativi di diffusione europea in quegli anni, quali la storia di Romeo e Giulietta.

ria e formale, dell'adozione di un linguaggio petrarchista e nel riferimento al genere dell'*histoire tragique* amorosa.

È sulla cristianizzazione che ci soffermeremo brevemente. Simone Fraisse³¹, ricostruendo la storia del trattamento del mito di Antigone dalle origini all'epoca contemporanea, ha messo in evidenza come, soprattutto nell'Otto e Novecento, sia da sottolineare un processo di cristianizzazione. Ancora di recente, un seminario tenuto all'Università «La Sapienza» di Roma dal marzo al maggio 2000³², documentando – attraverso l'analisi di testi di Hegel, Kierkegaard, Hölderlin, Heidegger, Bultmann – gli episodi essenziali della ricezione filosofica moderna dell'*Antigone* sofoclea, ha sottolineato come le più significative riletture della tragedia antica muovano sempre nella direzione di un'interpretazione che non prescinde da una teologizzazione cristiana sottostante. Ricordiamo che tra il 1941 e il 1942 Simone Weil, consacrando nelle sue *Intuitions pré-chrétiennes* alcune pagine a Sofocle e all'*Antigone* in particolare, faceva addirittura di questa tragedia, in modo del tutto antistorico, un'esegesi *ante litteram* del messaggio evangelico («*Antigone* pourrait être une illustration de la parole: *il vaut mieux obéir à Dieu qu'aux hommes*»³³).

È vero che, a partire dall'epoca romantica, il fenomeno di attualizzazione dei miti antichi è una costante delle rivisitazioni letterarie e artistiche. Tuttavia occorre dire che il mito di Edipo – di cui quello di Antigone è parte – già nei secoli precedenti era stato trattato in funzione specifica di alcune grandi tematiche teologiche: ad esempio la tematica della grazia e della predestinazione,

³¹ Cfr. S. FRAISSE, *Le mythe d'Antigone*, Paris, Colin, 1974; cfr. anche G. STEINER, *Antigones*, Oxford, At the Clarendon Press, 1984; J. MOREL, *Le mythe d'Antigone de Garnier à Racine*, in ID., *Agréables mensonges. Essais sur le Théâtre français du XVIIe siècle*, Paris, Klincksieck, 1991, pp. 361-368 (art. pubblicato per la prima volta nel 1964).

³² Cfr. AA. VV., *Antigone e la filosofia*, seminario a cura di P. Montani, Roma, Donzelli, 2001.

³³ Cfr. S. WEIL, *Intuitions pré-chrétiennes*, Paris, Fayard, 1985 (1^{re} éd. La Colombe, Édition du Vieux Colombier, 1951), p. 18.

che ritroviamo al centro dell'*Œdipe* di Corneille³⁴. Per quanto riguarda, poi, l'approccio rinascimentale al mito – che spesso gli autori del Cinquecento vorrebbero filologico o, perlomeno, antiquario –, il problema si pone in modo alquanto diverso. Sicuramente prevale la volontà di fedeltà ai modelli su ogni altra considerazione innovativa. Tuttavia, sul piano del linguaggio, e in minor misura su quello dell'immaginario, avvengono degli slittamenti interpretativi, in senso cristiano o più genericamente ideologico: slittamenti che tendono a moltiplicarsi là dove, come nel caso dell'*Antigone*, l'argomento si presta a una rilettura morale condizionata dai canali di formazione spirituale dell'epoca (predicazione, catechesi, liturgia, ecc.)³⁵.

Per quanto riguarda l'*Antigone* di Garnier, proprio sul piano del linguaggio – nell'imporsi di alcuni concetti come *amour*, *piété*, *forfait*, ecc. – prende forma la ricostruzione del personaggio, che progressivamente subirà, per così dire, una *reductio ad sanctitatem*, parallela a un'altra *reductio*, quella alla vicenda amorosa: anche tale *reductio*, peraltro, non è estranea alla sensibilità cristiana, di una società evidentemente aliena da comportamenti difforni dalla normalità sentimentale. Il sottotitolo stesso della *pièce*, *La Pieté*, sottolinea la centralità della nozione religiosa di *pietas* che caratterizza sia la vicenda nel suo insieme sia la psicologia della protagonista³⁶. La *pietas*, intesa come osservanza dei doveri verso gli dei, verso la famiglia, verso la patria, è virtù che appartiene anche alla tradizione pagana, né è estranea al rapporto che s'istituisce tra Antigone ed Edipo nelle *Phoenissae* di Seneca, o al rispetto delle leggi divine quale è definito nella tragedia di Sofocle. Tuttavia la *piété* dell'eroina di Garnier assume una connotazione ben più cristiana, in quanto il testo francese insiste

³⁴ Cfr. D. DALLA VALLE, *L'Œdipe de Corneille: un mythe christianisé*, in AA. VV., «*Diversité c'est ma devise*». *Festschrift für Jurgen Grimm*, Paris-Seattle-Tübingen, Bilio 17, 1994, pp. 123-133.

³⁵ M. MASTROIANNI, *Le «Antigoni» sofoclee ecc.*, cit., cap. II (*Antigone cristiana*).

³⁶ Cfr. l'introduzione di Beaudin (G, pp. 18-23).

sul concetto – peraltro già presente in Sofocle³⁷ – di *saint ouvrage* (G 1585) e di *sainte entreprise* («Or allez de par Dieu, le bonheur vous coduise, / et tourne à bonne fin vostre sainte entreprise», G 1620-1621).

Gli interventi nella direzione della cristianizzazione del testo antico sono numerosissimi. Noi ci limitiamo ad offrire due esempi. Anzitutto, la resa del dialogo fra Creonte e Antigone, in cui la giovinetta rivendica la superiorità delle leggi divine rispetto a quelle degli uomini. Così recita il testo sofocleo:

KP. σὺ δ' εἶπέ μοι μὴ μῆκος, ἀλλὰ συντόμως, / ἤδησθα κηρυχθέντα μὴ πράσσειν τάδε; / **AN.** ἤδη · τί δ' οὐκ ἔμελλον; ἐμφανῆ γὰρ ἦν. / **KP.** καὶ δῆτ' ἐτόλμας τοῦσδ' ὑπερβαίνειν νόμους; / **AN.** οὐ γὰρ τί μοι Ζεὺς ἦν ὁ κηρύξας τάδε, / οὐδ' ἡ ξύνοικος τῶν κάτω θεῶν Δίκη · / οὐ τοῦσδ' ἐν ἀνθρώποισιν ὤρισαν νόμους · / οὐδὲ σθένειν τοσοῦτον ὥοιμην τὰ σὰ / κηρύγμαθ' ὥστ' ἄγραπτα κάσφαλῆ θεῶν / νόμιμα δύνασθαι θνητὸν ὄνθ' ὑπερδραμεῖν. / οὐ γὰρ τι νῦν γε κάχθές, ἀλλ' αἰεὶ ποτε / ζῆ ταῦτα, κοῦδεις οἶδεν ἐξ ὄτου φάνη. / τούτων ἐγὼ οὐκ ἔμελλον, ἀνδρὸς οὐδενὸς / φρόνημα δέισασ', ἐν θεοῖσι τὴν δίκην / δώσειν · θανουμένη γὰρ ἐξήδη - τί δ' οὐ; / κεῖ μὴ σὺ προῦκῆρυξας. εἰ δὲ τοῦ χρόνου / πρόσθεν θανοῦμαι, κέρδος αὐτ' ἐγὼ λέγω · / ὅστις γὰρ ἐν πολλοῖσιν ὡς ἐγὼ κακοῖς / ζῆ, πῶς ὄδ' οὐχὶ κατθανὼν κέρδος φέρει; / οὕτως ἔμοιγε τοῦδε τοῦ μόρου τυχεῖν / παρ' οὐδὲν ἄλγος · ἀλλ' ἂν, εἰ τὸν ἐξ ἐμῆς / μητρὸς θανόντ' ἄθαπτον ἠνσχόμεν νέκυν, / κείνοις ἂν ἤλγουν · τοῖσδε δ' οὐκ αλγύνομαι. / σοὶ δ' εἰ δοκῶ νῦν μῶρα δρῶσα τυγχάνειν, / σχεδόν τι μῶρω μωρίαν ὀφλισκάνω [CRE. E tu dimmi, in poche parole: conoscevi gli ordini dati di non far queste cose? ANT. Li conoscevo; e perché non dovevo? Era un editto pubblico. CRE. E hai osato trasgredire queste leggi? ANT. Non era mica un editto di Zeus; né la Giustizia, che abita con

³⁷ Cfr. **So 74**: ὅσια πανουργήσασα [santo delitto, *pia scelara*]. Il tema dell' ὅσιον – e la discussione su questo tema – ha grande rilievo nell'indagine etica della classicità greca: basti pensare all'*Eutifrone* di Platone.

gli dei di sotterra, ha mai stabilito tra gli uomini leggi come queste. Non ho creduto che i tuoi decreti avessero tanto potere che le leggi non scritte e immutabili degli dei un mortale potesse violare. Il loro vigore non è di oggi, né di ieri, ma di sempre; nessuno sa quando apparvero per la prima volta. Non potevo, per paura dell'arroganza di un uomo, dover rispondere di questa violazione alle divinità. Certo sapevo di essere destinata a morire – e come no? –, ma anche senza i tuoi editti. Ma se prima del tempo io morirò, questo, io lo chiamo un guadagno. Chi, come me, vive in mezzo alle sciagure, si può negare che con la morte non ottenga un guadagno? Perciò affrontare questa sorte è un dolore quasi da nulla; ma se avessi lasciato il figlio morto di mia madre insepoltito, sarei afflitta per simile fatto: di quanto accade invece non mi affliggo. Se ora le mie azioni ti sembrano folli, in certo qual modo sono accusata di follia da un folle] (So 446-470).

Garnier, per parte sua, rende così:

ANT. Il est vray, je l'ai fait. **CRE.** Ne sçaviez-vous pas bien Qu'il estoit defendu par publique ordonnance?

ANT. Ouy je le sçavois bien, j'en avois cognoissance.

CRE. Qui vous a donques fait enfreindre cette loy?

ANT. L'ordonnance de Dieu, qui est nostre grand Roy.

CRE. Dieu ne commande pas qu'aux loix on n'obeïsse.

ANT. Si fait, quand elles sont si pleines d'injustice.

Le grand Dieu, qui le Ciel et la Terre a formé,

Des hommes a les loix aux siennes conformé,

Qu'il nous enjoint garder comme loix salutaires,

Et celles rejeter qui leur seront contraires.

Nulles loix de Tyrans ne doivent avoir lieu,

Que l'on voit repugner aux preceptes de Dieu.

Or le Dieu des Enfers qui aux Ombres commande,

Et celuy qui preside à la celeste bande,

Recommandent sur tout l'humaine pieté:

Et vous nous commandez toute inhumanité.

Non non je ne fay pas de vos loix tant d'estime

Que pour les observer j'aille commettre un crime,

Et viole des Dieux les preceptes sacrez,

Qui naturellement sont en nos cœurs encrez:

Ils durent eternels en l'essence des hommes,

Et nez à les garder dés le berceau nous sommes.

Ay-je deu les corrompre? ay-je deu ay-deu
 Pour vostre autorité les estimer si peu?
 Vous me ferés mourir, j'en estois bien certaine,
 Mais la crainte de mort en mon endroit est vaine,
 Je ne souhaite qu'elle en mon extreme dueil.
 Quiconque a grands ennus desire le cercueil.
 Quoy? eussé-je, Creon, violentant nature,
 Souffert mon propre frere estre des Loups pasture
 Faute de l'inhumer, comme il est ordonné?
 Mon frere, mon germain, de mesme ventre né?
 J'eusse offensé les Dieux aux morts propitiabes,
 Et les eusse vers moy rendus impitoyables (G 1803-1837).

Il discorso si apre sulla contrapposizione, anche lessicale, *publique ordonnance / ordonnance de Dieu*, situata nella prospettiva della regalità divina («Dieu qui est nostre grand Roy»): prospettiva quest'ultima che riporta sia alla Scrittura sia alla tradizione teologica cristiana. Se infatti la nozione di βασιλεία τοῦ θεοῦ è specificamente testamentaria, con tutta una serie di implicazioni teologiche³⁸, riferita a Cristo viene proclamata dai Simboli di fede («sedet ad dexteram Patris», «cuius regni non erit finis»³⁹) e dagli inni e preghiere liturgiche (*Te Deum*: «Tu rex gloriae, Christe»⁴⁰; antifona dell'Avvento: «O rex gentium, [...] veni»⁴¹). La teologia scolastica ha discusso sulla natura del dominio regale di Cristo, che dal Padre celeste ha giurisdizione totale e illimitata sulla

³⁸ Cfr. almeno K. L. SCHMIDT, articolo βασιλεύς, in G. KITTEL - G. FRIEDRICH (ed.), *Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament*, Stuttgart, W. Kohlhammer Verlag, 1933-1978 (trad. it. : *Grande lessico del Nuovo Testamento*, a cura di F. Montagnini, G. Scarpat e O. Soffritti, Brescia, Paideia, 1965-1992, vol. II, coll. 161-212); A. BOLAND, articolo «Royaume de Dieu et royauté du Christ» in *Dictionnaire de Spiritualité ascétique et mystique. Doctrine et histoire*, Paris, Beauchesne, 1936-1995, t. XIII, coll. 1026-1097.

³⁹ Cfr. *Symbolum Nic.-Constant.*, in *Liber usualis Missae et Officii*, Romae-Tornaci, Desclée et Socii, 1914, p. 2.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 1542.

⁴¹ *Ibid.*, p. 319.

creazione, in tale misura che ogni cosa è in suo potere⁴².

Dal richiamo alla regalità di Dio creatore («Le grand Dieu, qui le Ciel et la Terre a formé»), nozione estranea al modello sofocleo, consegue coerentemente una riflessione sul rapporto legge di Dio / legge degli uomini che vede le *loix des hommes* come naturalmente modellate su quelle di Dio, anzi le vede emanare direttamente da Dio, il quale le ha «aux siennes conformé». Pertanto l'opposizione non sarà fra le leggi di Dio e le leggi degli uomini, ma fra le leggi *salutaires* di Dio e degli uomini, e le *loix de Tyrann* alle prime contrarie.

La conformità peraltro delle leggi umane alle leggi divine è regolata dalla coscienza, in quanto Dio ha *conformé* le leggi umane alle sue con un intervento diretto nel cuore dell'uomo («[...] des Dieux les preceptes sacrez, / qui naturellement sont en nos cœurs encrez : / ils durent eternels en l'essence des hommes, / et nez à les garder dès le berceau nous sommes»). Il rapporto con gli dei legislatori di S 453-455 (οὐδὲ σθένειν τοσοῦτον ὥμην τὰ σὰ / κηρύγμαθ' ὥστ' ἄγραπτα κάσφαλή θεῶν / νόμιμα δύνασθαι θνητὸν ὄνθ' ὑπερδραμεῖν [non ho creduto che i tuoi decreti avessero tanto potere che le leggi non scritte e immutabili degli dei un mortale potesse violare]) si trasforma, in G 1820-1825, in un rapporto fortemente personalizzato, un dialogo diretto di Dio con l'uomo. Il cuore diventa il luogo dove si interiorizza la legge divina, che nel cuore appunto viene scritta. È questa d'altronde, una grande tematica biblica, veterotestamentaria⁴³ e

⁴² Cfr. S. THOMAE DE AQUINO, *Summa Theologiae*, tertia pars, qu. 22, a. 1, 3, Cinisello Balsamo (Milano), Edizioni Paoline, 1988, pp. 1978-1979.

⁴³ Cfr. *Deut.*, 6, 6: «Eruntque verba haec, quae ego praecipio tibi hodie, in corde tuo»; *ibid.*, 11, 18: «Ponite haec verba mea in cordibus et in animis vestris»; *Psal.*, 39, 9: «Deus meus, volui, et legem tuam in medio cordis mei»; *Prov.*, 7, 2-3: «Fili, serva mandata mea, et vives; et legem meam quasi pupillam oculi tui; liga eam in digitis tuis, scribe illam in tabulis cordis tui»; *Jerem.*, 31, 33: «Sed hoc erit pactum quod feriam cum domo Israel post dies illos, dicit Dominus: Dabo legem meam in visceribus eorum, et in corde eorum scribam eam, et ero eis in Deum, et ipsi erunt mihi in populum»; e *alibi*.

neotestamentaria⁴⁴.

La «naturalità» con cui la coscienza recepisce la legge divina, naturalità che l'*Antigone* di Garnier sottolinea («preceptes... naturellement... en nos cœurs encrez»), e l'eternità di questa legge che si fa natura («eternels en l'essence des hommes») riportano a quella legge naturale che la teologia scolastica teorizza. Come si vede, dalla nozione di regalità divina a quella di legge naturale scritta da Dio nel cuore dell'uomo a quella di eternità di questa stessa legge, gli slittamenti nella direzione non solo di una sensibilità cristiana, ma di una rielaborazione del passo centrale dell'*Antigone* sofoclea fondata su una coerente visione biblica e teologica, sono evidenti. Come è evidente l'influsso, anche se inconsapevole, di un immaginario religioso che si sovrappone sull'immaginario antico.

Si può inoltre citare un altro passo, utile questo per ricostruire la comprensione della nozione di ἀμαρτάνειν («sbagliare», *errare* latino) – centrale nella tragedia greca⁴⁵ – da parte dei traduttori cinquecenteschi, nel nostro caso di Garnier. Si tratta dei versi, in cui Creonte, dopo la morte di Emone, prende coscienza della sua ἀμαρτία.

La resa dei termini greci ἀμαρτία e ἀμάρτημα (e dei concetti sottostanti), magari attraverso la mediazione o sovrapposizione di termini latini quali *crimen* e *scelus* (proposti dal testo seneciano), comporta evidentemente una rilettura del testo antico, «sincretica» proprio nella sostituzione, a un'antropologia pagana, di un'antropologia biblica: quella del peccato, che diventa in qualche modo quella del peccato originale e della corre-

⁴⁴ Cfr. *Rom.*, 2, 15: «[...] qui ostendunt opus legis scriptum in cordibus suis, testimonium reddente illis conscientia ipsorum [...]»; *Hebr.*, 8, 10: «Quia hoc est testamentum quod disponam domui Israel post dies illos, dicit Dominus: Dando leges meas in mentem eorum, et in corde eorum superscribam eas» (*ibid.*, 10, 16).

⁴⁵ Cfr. J. M. BREMER, *Hamartia. Tragic Error in the «Poetics» of Aristotle and in Greek Tragedy*, Amsterdam, Hakkert, 1969 (le pp. 65-98 rintracciano la storia dell'interpretazione del termine ἀμαρτία); S. SAÏD, *La faute tragique*, Paris, Maspero, 1978.

sponsabilità, nella colpa, dell'intero genere umano. Già Olivier Millet⁴⁶, facendo interagire un *locus* dell'*Antigone* e uno delle *Juifves*, ha suggerito un influsso, anche nella *pièce* mitologica, di quella dottrina del peccato originale che nella *pièce* biblica potrà essere evocata a chiare lettere, per la natura stessa dell'argomento. Si tratta di questi due passi:

Antigone, 46-49.	Les Juifves, 97-102.
Et qui pourroit donter une telle misere? / Dequoy sert plus mon ame en ce <i>coupable corps</i> ? / Que ne sors-tu, mon ame? Helas! Que tu ne sors / d'un <i>si mechant manoir</i> ? [...] (sottolineatura nostra).	Si tost que nous sommes nez / nous y [<i>scil.</i> au péché] sommes adonnez : / nostre ame, bien que divine / et pure de tout mesfait, / entrant dans un <i>corps infet</i> / avec luy se contamine (sottolineatura nostra) ⁴⁷ .

Il motivo, introdotto nell'*Antigone*, del dualismo stoico-platonizzante fra materia e spirito – con la conseguente connotazione negativa della prima – trova, alla luce di questa lettura intertestuale, una possibile interpretazione biblico-cristiana, sempre nella prospettiva di quel concordismo che accompagna tutte le fasi del pensiero (della teologia, in questo caso) umanistico-rinascimentale⁴⁸. Il concetto dell'anima prigioniera del corpo viene nelle *Juifves* riportato al dogma del peccato originale, e della colpevolezza come carattere distintivo della natura uma-

⁴⁶ Cfr. O. MILLET, *De l'erreur au péché: la culpabilité dans la tragédie humaniste du XVIe siècle*, in AA. VV., *La culpabilité dans la littérature française*, sous la direction d'E. Guitton, «Travaux de Littérature», VIII (1995), pp. 57-73, qui pp. 60-61.

⁴⁷ R. GARNIER, *Les Juifves*, édition critique par S. Lardon, Paris, Champion, 1999, p. 49.

⁴⁸ Cfr. D. CECCHETTI, *Intorno all'«Hymne de la mort» di Ronsard. Teologia umanistica o sincretismo letterario?*, in AA. VV., *Le syncrétisme pagano-chrétien etc.*, cit., pp. 119-167.

na⁴⁹. Così, il *coupable corps* dell'*Antigone* e il *corps infet* delle *Juifves* – *mechant manoir*, luogo a un tempo di prigionia e contaminazione per l'anima – nella loro identità negativa permettono di istituire un collegamento all'interno di un'unica ideologia, qui appunto connessa alla teologia del peccato originale. In effetti, come Millet ben ha sottolineato, negli autori del Cinquecento che reinterpretano l'*ἀμαρτία* greca (aristotelica), considerata motore del meccanismo tragico, «non è più la colpa di per se stessa che istituisce l'eroe e costituisce l'oggetto del mistero umano pateticamente dispiegato sulla scena della tragedia; è la qualità metafisica e religiosa della colpevolezza universale manifestata mediante gli errori (*ἀμαρτήματα*, *errores*) occasionali o i delitti (*scelera*) esemplari che diventano la pietra di paragone morale della salvezza o della perdita dell'eroe»⁵⁰. È il sentimento, cioè, di una colpevolezza fondamentale dell'uomo, legata a una trasgressione originaria che condiziona la comunità umana, che si sostituisce al senso della colpa incolpevole, di quell'*error* antico, segno di una fatalità indecifrabile. In una certa misura, potremmo anche vedere uno slittamento, sulla nozione classica, di quella concezione dell'uomo *simul iustus et peccator* che informa la teologia protestante, slittamento che permette di disegnare una «condizione peccatrice ordinaria, che può dare luogo sia all'indurimento nel male sia all'apertura alla grazia nel pentimento»⁵¹.

Per quanto concerne il *locus* cui facciamo qui riferimento, tale slittamento – semantico ad un tempo e di *Weltanschauung* – è evidente: anche se, oltre al passaggio all'area della teologia morale cristiana, dobbiamo notare un più complesso intrecciarsi di influssi, sia ideologici che letterari. Infatti, nell'originale greco Creonte, dopo essere stato fino a quel momento sicuro di

⁴⁹ Sul tema del sentimento di colpevolezza collettivo, cfr. J. DELUMEAU, *Le péché et la peur: la culpabilisation en Occident (XIIIe-XVIIIe siècles)*, Paris, Fayard, 1983.

⁵⁰ Cfr. O. MILLET, *op. cit.*, p. 73.

⁵¹ Cfr. *ibid.*, p. 59 nota.

incarnare la ragione, riconosce che questa ragione che sragiona ha generato errori mortali. Così recita il testo sofocleo:

ἰὼ φρενῶν δυσφρόνων ἀμαρτήματα / στερεὰ θανατόεντ', / ὦ κτανόντας τε καὶ / θανόντας βλέποντες ἐμφυλιους. / ὦμοι ἐμῶν ἄνολβα βουλευμάτων. / ἰὼ παῖ, νέος νέω ξὺν μόρω, / αἰαῖ αἰαῖ, / ἔθανες, ἀπελύθης, / ἐμαῖς οὐδὲ σαῖσι δυσβουλαις [Ahimé, errori di mente dissennata, ostinati, mortali! Guardateci, uccisori e uccisi, della stessa famiglia. O miei propositi insensati! Ahi, figlio, giovane hai incontrato una giovane morte. Te ne sei andato, ahi, ahi, morto non per le tue, ma per le mie stoltezze] (So 1261-1269).

Per parte sua, Garnier rende così:

O trois et quatre fois malheureuse ma vie!
O vieillesse chagrine au desastre asservie!
O crime detestable! ô monstrueux forfait!
J'ay par ma cruauté mon cher enfant defait!
Hà bourreau de mon sang! une Tigre sauvage
Ne traite ainsi les siens, que moy mon parentage.
Je me nourris de meurtre, et encores ma faim
Ne se peut amortir d'un carnage inhumain:
Je guerroye les morts, ma fureur insensee
S'est apres le trespas sur les miens elancee.
J'ay voulu Polynice aux corbeaux livrer mort
Et aux loups charoigniers, non contant de sa mort.
J'ay enclose Antigone en une cave noire,
Pour un piteux office, et qui merite gloire.
J'ay vive ensevely la fille de ma sœur,
Et de mon propre fils je suis le meurtrisseur (G 2624-2639).

Possiamo qui vedere la trasformazione di quella che in Sofocle era una variazione sul tema degli ἀμαρτήματα θανατόεντα [errori mortiferi]: il motivo della *faute* tragica, almeno come è testimoniato nella tragedia greca, scompare, e tutta la considerazione si sposta sulla deprecazione e condanna del *crime*, del *monstrueux forfait*. Il lamento di Creonte si struttura in tre momenti: a) deplorazione di una vita resa *malheureuse*, *au desastre asserv-*

vie, dalla mostruosità del delitto (G 2624-2626); b) autorappresentazione, connotata da evocazione di violenza sanguinaria e crudele (G 2627-2633); c) raffigurazione del disumano infierire contro il cadavere di Polinice e contro Antigone (G 2633-2639). Nella rappresentazione dell'eroe tragico lo slittamento verso la sensibilità cristiana, concernente la colpa, è qui accompagnato da un riflesso decisamente seneciano. È la dismisura a definire questo eroe: in particolare quello spingersi del tiranno oltre i limiti, in una crudeltà che diventa ferocia, come nella caratterizzazione sanguinaria – cannibalica, quale è quella dei personaggi del fortunatissimo *Tyestes* – del mostro che si nutre di *meurtres*, in preda a una fame mai sazia *d'un carnage inhumain*. Come seneciano, e di gusto ormai barocco, è l'insistenza sui particolari macabri e tenebrosi nel richiamo, assente in Sofocle, allo strazio di Polinice e alla cupa morte di Antigone («J'ay voulu Polynice aux corbeaux livrer mort / et aux loups charoigniers [...] / J'ay enclose Antigone en une cave noire [...]»).

La responsabilità dunque di tanti crimini Creonte la riconosce propria, con un esame di coscienza e una confessione che è ammissione di colpa e deprecazione del peccato, secondo, quasi, lo schema proposto dalla catechesi della penitenza sacramentale: in una prospettiva ben diversa da quegli ἀμαρτήματα θανατόεντα di cui è questione nel testo greco. Inoltre, in un gioco, come sempre, di intertestualità, slittamenti semantici e reinterpretazione cristiana dei tasselli del mosaico tragico, alla riflessione sull'ἀμαρτία=*error* (riflessione sulla fatalità) si sostituisce, nel riconoscimento del peccato, del *crime detestable*, la rappresentazione della violenza distruttrice quale essenza della tragedia, rappresentazione debitrice, come si è detto, dell'immaginario seneciano, ma pur sempre modulo espressivo di un'umanità segnata dalla corruzione.

6. D'altra parte, intorno alle nozioni di peccato, colpa e responsabilità si potrebbe aprire un discorso puntuale, concernente gli slittamenti semantici e il profondo mutamento di prospettiva morale nella considerazione della vicenda tragica classica e nella ricostruzione dei personaggi: slittamenti di senso che modificano senza dubbio il profilo dei protagonisti e le motivazioni psicologiche del loro agi-

re e porsi nel δράμα. Non per nulla il personaggio Edipo, vera icona del tragico, presente nell'*Antigone* di Garnier nella parte derivata dalle *Phoenissae* di Seneca, stimola con tutta evidenza l'autore moderno a confrontarsi, sì, con il modello senechiano, ma anche a porsi alcuni precisi interrogativi d'ordine concettuale su quella che, per Aristotele è la caratteristica essenziale – fondatrice della tragicità – nell'*Οἰδίπους τύραννος* sofocleo, la colpa incolpevole⁵². Certamente nell'*Edipo re* è questione di sventura, di empietà, di contaminazione, mai di peccato, nel senso di una trasgressione alle norme dell'*ethos* di cui si abbia responsabilità personale⁵³.

Diversi sono il giudizio e la percezione etica di Seneca, nel suo *Œdipus*, come d'altronde diverso è l'uso lessicale. Valga questo esempio, corrispondente peraltro alla sezione sofoclea cui si fa riferimento in nota:

NUNTIUS Praedicta postquam fata et infandum genus
deprendit ac se scelere conuictum Oedipus
damnauit ipse, regiam infestus petens
inuisa proprio tecta penetrauit gradu,
[...]

⁵² Cfr. ARIST., *Poet.*, 13, 3.

⁵³ Cfr. *Edipo re*, vv. 1299-1300: τίς σ', ὦ τλήρον, / προσέβη μανία; [quale follia, sventurato, si è dunque abbattuta su di te?]; v. 1360: νῦν δ' ἄθεος μὲν εἶμ', ἀνοσίων δὲ παῖς [adesso io sono un sacrilego, un figlio di genitori empī]; vv. 1364-1365: εἰ δέ τι πρεσβύτερον / ἔτι κακοῦ κακόν, τοῦτ' ἔλαχ' Οἰδίπους [se esiste una sventura al di là della sventura, essa è appannaggio di Edipo]; v. 1384: τοιάνδ' ἐγὼ κηλῖδα μηνύσας ἐμήν [dopo avere denunciato una tale mia contaminazione]; v. 1397: νῦν γὰρ κακός τ' ὄν κάκ κακῶν εὐρίσκομαι [appaio adesso quello che sono di fatto: un malvagio, figlio di malvagi]; vv. 1426-1427: τοιόνδ' ἄγος / ἀκάλυπτον οὕτω δεικνύμαι [un tale sacrilego mostrare così senza veli]; v. 1441: τὸν ἀσεβῆ [l'empio]; v. 1496: τί γὰρ κακῶν ἄπεστι; [quale sventura (male) manca?]; v. 1527: εἰς ὄσον κλύδωνα δεινῆς συμφορᾶς ἐλήλυθεν [in quale mare di spaventosa sciagura è precipitato] (SOPHOCLE, *Ajax – Œdipe roi – Électre*, texte établi par A. Dain et traduit par P. Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1958).

Secum ipse saeuus grande nescio quid parat
suisque fati simile: «*Quid poenas moror?*»,
ait, «hoc *scelestum* pectus aut ferro petat
aut feruido aliquis igne uel saxo domet.
Quae tigris aut quae saeua uisceribus meis
incurrat ales? Ipse tu *scelerum* capax,
sacer Cithaeron, uel feras in me tuis
emitte siluis, mitte uel rabidos canes;
nunc redde Agauen. Anime, quid mortem times?
Mors innocentem sola Fortunae eripit.»
Haec fatus aptat *impiam* capulo *manum*
ensemque ducit: «Itane *tam magnis breues*
poenas sceleribus soluis atque uno omnia
pensabis ictu? Moreris: hoc patri sat est;
quid deinde matri, quid male in lucem editis
gnatis, quid ipsi, quae *tuum magna luit*
scelus ruina, flebili patriae dabis?
Soluenda non est illa, quae leges ratas
Natura in uno uertit Oedipoda: nouos
commenta partus supplicis eadem meis
nouetur. Iterum uiuere atque iterum mori
liceat, renasci semper ut totiens noua
supplicia pendas. Vtere ingenio miser:
[...]
[...] Quicquid effossis male
dependet oculis rumpit et uictor deos
conclamat omnis: «Parcite en patriae, precor:
iam iusta feci, debitas poenas tuli;
inuenta thalamis digna nox tandem meis.»
[...]

OED. Bene habet, peractum est: *iusta persolui patri*.
Iuuant tenebrae. Quis deus tandem mihi
placatus atra nube perfundit caput?
Quis scelera donat? Conscium euasi diem (*Œdipus*, vv. 915-918,
925-947, 973-977, 998-1001 : S : sottolineature nostre).

Il lessico «criminale» (*scelus*, *scelestus* e, di riscontro, *innocens*), le espressioni che indicano la consapevolezza del delitto («se *scelestum* pectus / *damnauit ipse*»), come pure quelle che insistono sulla pena da scontare («quid poenas moror?», «debitas poenas tuli», «iusta persolui») o sull'eventuale assoluzione («quis scelera donat?»), denunciano una concezione nuova della

colpa tragica rispetto all'antecedente greco. Soprattutto introducono una nozione di responsabilità personale che ritroviamo nel concetto cristiano di peccato.

Permane, tuttavia, una visione deterministica che reinterpreta in una prospettiva stoica l'interrogativo da Sofocle posto sull'incomprensibilità dell'intervento del divino – dell'intervento del δαίμων⁵⁴ –. Questa riflessione sull'ineluttabilità del fato, che appartiene allo Stoicismo, modifica la concezione propria della tragedia sofoclea, ove la divinità, per quanto imperscrutabile nel suo agire, regna sovrana sugli uomini, mentre in Seneca gli stessi dei perdono ogni potere se raffrontati alle leggi di una fatalità che li sovrasta e condiziona:

Fatis agimur: cedit fatis
 non sollicitae possunt curae
 mutare rati stamina fusi.
 Quicquid patimur mortale genus,
 quicquid facimus uenit ex alto,
 seruatque suae decreta colus
 Lachesis dura reuoluta manu.
 Omnia certo tramite uadunt
 primusque dies dedit extremum:
 non illa deo uertisse licet,
 quae nexa suis currunt causis.
 It cuique ratus prece non ulla
 mobilis ordo (*Edipus*, vv. 980-991b:S).

Se il dettato di Seneca compie, su questo punto, uno scarto rispetto alla tragedia di Sofocle, tanto più da esso appare distante la rielaborazione cinquecentesca. Basta un raffronto con il primo coro dell'atto IV dell'*Antigone* di Garnier, che abbiamo già citato (§ 4),

⁵⁴ Cfr. *Edipo re*, vv. 1300-1302: τίς ὁ πηδήσας / μείζονα δαίμων τῶν μακίστων / πρὸς σῆ̄ δυσδαίμονι μοίρα; [quale essere divino ha fatto sulla tua sorte sventurata un balzo più grande di quanto non avesse mai fatto?].

per cogliere la profonda cristianizzazione del pensiero seneciano proprio sul tema dell'intervento divino, concepito come Provvidenza, che ben si differenzia dalla concezione di un fato che sovrasta anche gli dei. Mentre Seneca recita: «non illa deo uertisse licet, / quae nexa suis currunt causis», Garnier sottolinea: «Ainsi des bons Dieux sauveurs / les faveurs, / et non la prouesse humaine, / nous ont gardé maintenant», ricordando che a Dio e non all'uomo spetta l'iniziativa, iniziativa che si configura anzitutto come soccorso («Aux Dieux l'on trouve tousjours / du secours») ed è grazia gratuitamente concessa («ils nous donnent de leur grace»).

Per quanto concerne la nozione di colpa, risulta chiarissima la percezione, da parte di Garnier, della problematica sottostante, al punto che egli si sente in dovere – in quella che è un'aggiunta, o meglio una sostituzione, rispetto al testo delle *Phoenissae*, nell'insieme abbastanza fedelmente ricalcato – di precisare sul piano teologico in che cosa consista il peccato e che cosa costituisca la colpevolezza, precisazione che segue da vicino le formulazioni di quella teologia morale e catechesi che individua l'essenza del peccato nella piena avvertenza e nel deliberato consenso⁵⁵:

ED. Le malheur où je suis n'est pas remédiable.
 ANT. Du malheur qui vous poingt vous n'êtes pas coupable.
 ED. Apres m'estre du sang de mon pere polu?
 ANT. Non, puisque l'offenser vous n'avez pas voulu.
 ED. J'ay ma mere espousee, et massacré mon pere.
 ANT. Mais vous n'en sçaviez rien, vous ne le pensiez faire.
 ED. C'est une forfaiture, un prodige, une horreur.
 ANT. Ce n'est qu'une fortune, un hasard, une erreur.
 ED. Une erreur, qui le sang me glace quand j'y pense.
 ANT. Ce n'est vrayment qu'erreur, ce n'est qu'une imprudence.
 ED. Quel monstre commit onc telle mechanceté?
 ANT. Personne n'est mechant qu'avecques volonté
 (G 125-136: sottolineature nostre).

⁵⁵ Cfr. R. GARAPON, *L'«Antigone» de Robert Garnier et la légende d'Edipe*, in *Studi di letteratura francese*. XV: *Edipo in Francia*, Firenze, Olschki, 1989, pp. 33-39, qui pp. 35-36.

È vero che già in Sofocle e in Seneca troviamo l'idea che senza consapevolezza non vi è colpa (chi è ἄνους è νόμῳ καθάρως), come pure la distinzione fra *scelus* ed *error*. Così, infatti, leggiamo nell'Oιδίπους ἐπὶ Κολωνῶ, nell'*Hercules furens* e nell'*Hercules Œtaeus*⁵⁶:

καὶ γὰρ ἄνους ἐφόνευσα καὶ ὤλεσα / νόμῳ δὲ καθάρως,
ἄιδρις ἐς τοδ' ἦλθον [ebbene, ho ammazzato e massacrato,
senza averne coscienza; puro agli occhi della legge, inconsapevole
sono giunto a questo punto] (*Edipo a Colono*, vv. 547-548).⁵⁷

Quis nomen usquam sceleris errori indidit?
(*Hercules furens*, v. 1237: S).

Erroris istic omne quodcumque est nefas.
Haut est nocens quicumque non sponte est
nocens (*Hercules Œtaeus*, vv. 885-886: S).

Nelle stesse *Phoenissae* Edipo, che si confessa colpevole di un delitto che nessuna pena può espiare (S 167-169 : «non ego hoc tantum scelus / ulla expiari credidi poena satis / umquam»), si dichiara anche non colpevole, nonostante i crimini commessi (S 218: «dira fugio scelera quae feci innocens»). Così pure Antigone, con un'affermazione che sarebbe blasfema nella prospettiva biblico-cristiana, dichiara il padre innocente *malgrado* il volere degli dei (S 204-205: «Et hoc magis te, genitor, insontem uoca /

⁵⁶ Passi già segnalati nei commenti di Lebègue (R. GARNIER, *Œuvres complètes: vol. IV. Antigone – La Troade*, par R. Lebègue, Paris, Les Belles Lettres, 1952, p. 275) e di Beaudin (G, p. 181).

⁵⁷ SOPHOCLE, *Philoctète – Œdipe à Colone*, texte établi par A. Dain et traduit par P. Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1960, p. 101. Il testo di questi due versi è particolarmente discusso (ἄνους è emendamento della lezione ἄλλους comune alla tradizione manoscritta; taluni, inoltre, emendano νόμῳ in ὄμω), tuttavia il senso generale è chiaro e indiscutibile.

quod innocens es dis quoque inuitis»).

Ma nella *pièce* francese siamo in presenza di una evidente volontà definitoria che culmina, dopo un breve dibattito a carattere giudiziale, nella formula, concettualmente rigorosa nella prospettiva della teologia cattolica, «Personne n'est méchant qu'avecques volonté». Si direbbe che Garnier si renda conto che i problemi ermeneutici posti dal trattamento del mito classico in epoca moderna coinvolgono anzitutto l'ambito lessicale, per cui si premura di fornire precisazioni a livello di vocabolario, ponendo sulla bocca dei personaggi stessi del mito alcune distinzioni d'ordine linguistico. Sulla base di una teologia della colpa debitrice di una visione biblico-cristiana e sulla base di una definizione del peccato che riporta appunto alla nozione di piena avvertenza, le tragiche azioni di Edipo – dal personaggio sentite come *forfaiture* (= delitto grave), *prodige* (= fatto inconcepibile e, nella sua accezione negativa, sfida delle leggi di natura), *horreur* (= azione che ispira repulsione, in quanto sfida le leggi naturali e religiose) – sono ridimensionate e considerate semplicemente *fortune* (= avvenimento fortuito), *hasard* (= pura casualità), *erreur* (= sbaglio involontario), *imprudence* (= mancanza di riflessione o di saggezza)⁵⁸.

Robert Garapon, nel breve *débat* fra Antigone ed Edipo, non vede tanto una contrapposizione fra concezione cristiana e concezione pagana della colpa, bensì una contrapposizione della teologia cattolica del peccato (quale è esplicitata dal catechismo tridentino), che insiste sul ruolo della libera volontà umana, e di una teologia che preannuncerebbe quel Giansenismo «che parlerà dei peccati la cui conoscenza sfugge a coloro che li hanno commessi»⁵⁹. Semmai, più che di Giansenismo, si potrebbe meglio parlare di una contrapposizione fra una morale cattolica, di stampo umanistico, e una visione protestante, nettamente predestinazionista, che si incarnerebbe in quell'Edipo che si sente dannato prima di nascere e, ancora prima di nascere, colpevole di un orribile misfatto:

⁵⁸ Cfr. l'*Index verborum* in G, pp. 249-278.

⁵⁹ Cfr. R. GARAPON, *op. cit.*, p. 35.

Tous leurs tourments ensemble à peine pourront estre
Suffisans pour moy seul, *damné devant que naistre*
(G 177-178: sottolineatura nostra).

Je ne voyois encor la clairté vagabonde
Du jour, et je n'estois encores en ce monde,
Les doux flancs maternels me retenoyent contraint,
Qu'on me craignoit desja, que j'estois desja craint.
Aucuns sont devorez de la Parque severe
Si tost qu'ils sont sortis du ventre de la mere
Mais las! je n'en estois encore à peine issu,
Voire je n'estois pas de ma mere conceu
Que ja desja la mort me brandissoit sa darde,
Lors trop prompte à m'occire, et ores trop musarde.
On arresta ma mort (miserable) devant
Que je fusse animé, que je fusse vivant.
O l'estrange aventure! un pere veut desfaire
Son petit enfançon premier que de le faire,
Devant que l'engendrer, et commande tuer
Celuy qui le devoit vivant perpetuer:
Las! il craint le contraire, et son ame timide
Pense que cet enfant sera son homicide.
Ainsi devant que naistre, ains devant qu'estre fait
J'estois ja crimineux d'un horrible forfait:
J'estois ja parricide, et ma vie naissante
D'un sort contraire estoit coupable et innocente
(G 253-274: sottolineatura nostra).

Tanto più che potrebbe riportare alla formula, evocata anche da Millet, del *simul iustus et peccator*, l'immagine della *vie naissante* ad un tempo *coupable et innocente*. In effetti, Garnier lavora sul testo di Seneca, che gioca, anche nella ricerca di effetti retorici, sul tema di una colpevolezza e di una condanna che incombe fin nell'utero della madre:

[...] Infanti quoque
decreta mors est. Fata quis tam tristia
sortitus umquam? Videram nondum diem
uterique nondum solueram clausi moras
et iam timebar. Protinus quosdam editos
nox occupavit et nouae luci abstulit:

mors me antecessit ; aliquis intra uiscera
materna letum praecoquis fati tulit.
Sed numquid et peccauit? Abstrusum, abditum
dubiumque an essem sceleris infandi reum
deus egit ; illo teste damnauit parens
calidoque teneros transuit ferro pedes
et in alta nemora pabulum misit feris
aibusque saeuis quas Cithaeron noxius
cruore saepe regio tinctas alit
(*Phoenissae*, vv. 243-257: S).

Ma questo tema di un destino e di una maledizione «prenatale» viene nella rielaborazione francese in qualche modo reinterpretato, e riportato – mediante le espressioni che abbiamo sottolineato – nell'ambito di un predestinazionismo che travalica la nozione di fatalità classica e slitta nel quadro di una teologia da noi già definita del peccato originale.

È eccessivo, comunque, volere individuare una teologia precisa in Garnier. Probabilmente egli sfrutta le differenti opzioni teologiche – soprattutto servendosi del lessico e dell'immaginario – in funzione dello scontro drammatico. Inoltre, il privilegiare una concezione pessimista non è necessariamente dovuto a una scelta di campo teologico, bensì al fatto che questa è meglio congruente con la tragicità. Così, come possiamo verificare nel *débat* qui analizzato fra Antigone ed Edipo, il confronto dialettico di quelle che potrebbero sembrare due teologie opposte – quella cattolica e quella riformata – è anzitutto il confronto dialettico di due linguaggi per accentuare la tensione tragica, e nello stesso tempo un esercizio di *reductio* sul testo classico nel quadro dell'imperante Neostoicismo rinascimentale.

È peraltro molto difficile misurare in percentuale gli apporti diversi al teatro di Garnier, e determinare con sicurezza le scelte ideologiche di questo autore. Per certo, la diffusione cinquecentesca dello Stoicismo, cui sicuramente Garnier partecipa⁶⁰, rende

⁶⁰ In un vecchia *Inaugural-Dissertation*, ancora utile nella sua brevi-

particolarmente sensibile l'autore alle tematiche e al linguaggio seneciano, ma costantemente tali tematiche e linguaggio vengono filtrati attraverso gli schemi ideologici ed espressivi della Bibbia, della teologia, e della spiritualità in genere.

Per limitarci alla nozione di peccato, di colpa, di cui abbiamo appena trattato, lo slittamento di campo, nel senso della reinterpretazione cristiana, è indubbio, ma ciò che noi indichiamo come operazione di sincretismo si spiega anche con la coincidenza delle tematiche in questione – coincidenza, che a volte è anche di lessico – nel testo seneciano e nel testo biblico. L'idea infatti della corruzione universale (*Psalm.*, 14, 1: «Corrupti sunt, et abominabiles facti sunt in studiis suis; non est qui faciat bonum, non est usque ad unum»), connessa a quella di peccato originale, si accompagna nel testo scritturale ad alcuni concetti che sono paralleli alla riflessione sviluppata, nel nostro caso, dall'Edipo delle *Phoenissae*, dalla tragedia *Œdipus* nel suo insieme e dal teatro di Seneca in genere. Un valido strumento di ricerca come la recente edizione delle *Juifves*, a cura di Sabine Lardon, fornendo un ricco repertorio di *Références et concordances (bibliques, antiques, philosophiques)*⁶¹, permette di rendersi conto di queste intertestualità e offre un modello di ricerca applicabile anche all'*Antigone*. Il concetto biblico che non vi è alcuno su questa terra che non pecchi (*III Reg.*, 8, 46: «Non est enim homo qui non peccet»; *Prov.*, 20, 9: «Quis potest dicere: Mundum est cor meum, purus sum a peccato?»; *I Joan.*, 1, 8: «Si dixerimus quoniam peccatum non habemus, ipsi nos se-

tà (P. KAHNT, *Gedankenkreis der Sentenzen in Jodelles und Garniers Tragödien und Senecas Einfluss auf denselben*, Marburg, R. Friedrich, 1885), si possono trovare un quadro statistico e un repertorio di riferimenti seneciani.

⁶¹ Cfr. R. GARNIER, *Les Juifves*, éd. critique, établie, présentée et annotée par S. Lardon, Paris, Champion, 1999, pp. 145-214. Cfr. anche S. LARDON, *Tragédie païenne etc.*, cit., e, sempre della stessa studiosa, *Le syncretisme pagano-chrétien dans le «Juifves» de Robert Garnier etc.*, cit., pp. 183-198.

ducimus, et veritas in nobis non est») e il concetto, anch'esso scritturale, che nella colpa siamo stati generati (*Psalm.*, 50, 7: «Ecce enim in iniquitatibus conceptus sum, et in peccatis concepit me mater mea»; *Isai.*, 57, 4: «Numquid non vos filii scelesti, semen mendax?») sono in qualche modo paralleli alla visione pessimista espressa nei tragici classici, e che noi appunto abbiamo definita «prenatale».

Non è comunque possibile vedere nell'indubbia infiltrazione di elementi biblico-cristiani – a livello, come si è detto, di tematiche e di linguaggio – l'elaborazione di una teologia tragica cristiana coerente, che si stacchi nella globalità della *pièce* dal discorso che i classici sviluppano sulla divinità. È vero che spesso, nell'*Antigone* di Garnier, gli dei sono definiti, con intenzione, *bons* e l'eroina eponima ricorda (G 1818) che questi dei «recommandent sur tout l'humaine pitié». Tuttavia, se consideriamo l'*Antigone* nel suo insieme, non possiamo dire che gli dei pagani si identifichino, qui, con il Dio cristiano. Per certi aspetti potremmo parlare di due «teologie» e di due «moralì», soprattutto per la contraddizione fra una divinità di amore e una divinità che incombe implacabile con sventure. In realtà, la visione tragica di Garnier risulta, in generale, fedele alla *Weltanschauung* classica. Giustamente Mazouer lo ha sottolineato, indicando in questa difficoltà di fondere coerentemente i dati cristiani con la tradizione classica una delle caratteristiche della tragedia francese del Cinquecento:

[...] le monde et les hommes restent soumis à une transcendance implacable, à un destin et à des dieux méchants. La jeune fille Antigone a beau agir au nom d'un Dieu plus chrétien – et en cela elle est fort différente de sa sœur de l'Antiquité –, toute la tragédie de Garnier rend à peu près vaine cette échappée hors d'un cercle tragique conforme à celui que dessinaient les dramaturges grecs. [...] Avec Thésée, Jocaste et Antigone s'introduisent des thèmes chrétiens comme celui du repentir, de l'apaisement et de la compassion, qui laissent entrevoir le dépassement du tragique. Mais les héros de Garnier, frappés par le malheur, pris au piège d'une fatalité implacable et de divinités cruelles, correspondent à l'homme tragique tel que le conçoit une Antiquité qui a ignoré Jésus-Christ. L'univers créé par le dramaturge soucieux d'imiter

les modèles antiques contredit le catholicisme de l'homme Robert Garnier ; et Garnier éclaire pour sa part une difficulté qui marque toute la culture de notre XVI^e siècle.⁶²

Per concludere, malgrado l'elemento unificatore della *pièce* possa essere individuato, come ricorda il sottotitolo (*ou La Piété*), nella *pietas* di Antigone⁶³ – ad un tempo *piété* e *pitié* nel Cinquecento francese –, e pertanto sia riconducibile a una volontà di cristianizzazione, tale cristianizzazione (e di conseguenza l'operazione di sincretismo) non investe l'interpretazione di fondo del mito e dei personaggi. Semmai forse, più della cristianizzazione, più di quella *reductio ad sanctitatem* di cui si è parlato a proposito di Antigone, è un'altra *reductio* che si impone, al punto di alterare veramente in profondità perlomeno la parte della *pièce* che è rielaborazione della tragedia sofoclea. Si tratta, come si è accennato, di una *reductio* a moduli letterari moderni – quelli delle storie tragiche d'amore – con la metamorfosi degli eroi antichi in «couple infortuné de fidèles Amans» (G 2594): peraltro, secondo uno schema di rilettura in chiave cortese del testo classico che era già stata fatta dal *roman courtois* e dalla letteratura medievale in genere.

La cristianizzazione, invece, in quel contesto cinquecentesco in cui prevale su ogni altra considerazione il desiderio di fedeltà ai modelli classici, avviene – lo abbiamo sottolineato – sul piano del linguaggio, ma non sul piano del linguaggio globale, bensì su singoli lessemi o formule, con l'introduzione evidente di prospettive nuove, o meglio di problematiche puntuali che risentono dei dibattiti ideologici in corso o, più genericamente, della spiritualità che informa la psicologia collettiva. Senza però che muti la teologia di base (concernente, ad esempio, il destino umano o la definizione, in assoluto, del divino) propria della tragedia antica. Col

⁶² Cfr. CH. MAZOUER, *La vision tragique de Robert Garnier etc.*, cit., pp. 81-82.

⁶³ Cfr. ID., *Les mythes antiques etc.*, cit., pp. 139-140.

risultato manifesto di contraddizioni di fondo non risolte: contraddizioni che a volte risalgono alla stessa pluralità di fonti classiche, ma che sono per lo più la conseguenza della pratica sincretica. In particolare, di quel sincretismo lessicale di cui tratta Sabine Lardon, illustrando le intertestualità fra linguaggio scritturale e linguaggio seneciano in una *pièce* d'argomento biblico.

Il fatto che la cristianizzazione – o l'operazione sincretica che dir si voglia – sia anzitutto fenomeno di linguaggio, ci riporta a quanto accennavamo in apertura, evocando la nozione di «laboratorio». Infatti, se nella cultura del Cinquecento francese lo sforzo sincretico rimane talvolta (nella tragedia in particolare), come ha ricordato Mazouer, a livello di tentativo che non supera le difficoltà di reinterpretazione organica del patrimonio mitico classico, è anche vero che tale tentativo investe gli sforzi di rinnovamento formale e quella sperimentazione che nella «riscrittura» fonda la modernità, attraverso sempre il recupero dell'antico. La lettura dell'*Antigone* di Garnier ne offre testimonianza.

(2004)

Antigone innamorata, fra Barocco e Classicismo: Garnier e Rotrou

1. In una delle pagine più acute che siano state scritte, nelle riflessioni della modernità sull'*Antigone* sofoclea, Martha Nussbaum riunisce i due personaggi antagonisti, Antigone e Creonte, sotto il comune denominatore del rifiuto dell'*eros*:

Né Creonte né Antigone [...] sono esseri appassionati o animati dall'amore per qualcosa. Nessun dio, nessun essere umano sfugge al potere dell'*eros*, sostiene il coro (vv. 787-790), ma questi due strani esseri inumani, apparentemente, ci riescono. Creonte vede le persone amate in funzione del bene della città, per produrre cittadini equivalenti l'uno all'altro. Per Antigone i cari sono morti o servi dei morti oppure oggetti assolutamente indifferenti. Nessun essere vivente è amato per le sue qualità personali, amato con l'amore che Emone prova e che Ismene loda. Alterando le loro convinzioni sulla natura e sul valore delle persone i due protagonisti hanno, all'apparenza, alterato o ricostruito le passioni umane. In questo modo essi conquistano l'armonia, ma i costi sono altissimi.¹

Non una sola parola di Antigone, in tutta la tragedia di Sofocle, esprime amore per l'uomo, Emone, che sposo le era destinato e che pure contrasta alla sua morte fino al punto di morire con lei (ma sarebbe forse meglio dire, morire su di lei ormai morta, ché la differenza non è di poco conto, giacché la duplice morte non segna certo un vicendevole legame infrangibile). Erroneamente

¹ M. C. NUSSBAUM, *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge, At the University Press, 1986 (edizione italiana a cura di G. Zanetti, trad. it. di M. Scattola: *La fragilità del bene. Fortuna ed etica nella tragedia e nella filosofia greca*, Bologna, Il Mulino, 1996, qui pp. 154-155).

l'immaginario moderno proietta su questa morte l'ombra di altre morti, come quella di Romeo su Giulietta creduta morta, o di Giulietta sul morto Romeo, coppia di amanti perfetti in senso moderno. Antigone lamenta soltanto di morire ἄκλαυστος, ἄφιλος, ἀνυμέναιος («incompianta, senza amici, senza nozze», Sofocle, 876) e di «essere condotta viva da Ade che tutto addormenta alla riva di Acheronte, non partecipe delle nozze nè celebrata da alcun canto nuziale» (Sofocle, 810-816). Ma il suo lamento è il lamento di chi si sente privata di quella pienezza di vita che nel matrimonio si sarebbe realizzata, non è certo il rimpianto per una vicenda d'innamoramento incompiuta.

Forse le parole che meglio esprimono l'autentica dimensione sentimentale di Antigone, in Sofocle, sono nella scena iniziale con Ismene, quando la prima illustra alla sorella timorosa la sua scelta esistenziale che è qui, senza dubbio, scelta di morte:

Fa quello che ti pare. Io lo seppellirò, e in quest'azione sarà bello morire. Io cara a lui, con lui che mi è caro, giacerò, avendo compiuto questo santo delitto, perché è più il tempo che io debbo piacere a quelli di laggiù, che a questi di quassù. Laggiù infatti giacerò, sempre (Sofocle, 71-76).²

Non solo, peraltro, di scelta di morte si tratta, ma della consapevolezza di appartenere da lungo tempo al regno dei morti («l'anima mia da tempo è morta, in modo che può giovare soltanto ai morti», Sofocle, 559-560)

Di Antigone, in Sofocle, viene sottolineata la durezza, la rigidità di carattere (τὸ γήννημα ὠμόν³), anche se poi sulla bocca della fanciulla viene posta un'affermazione di amore: «certamente

² La scelta di morte è rivendicata da Antigone come discriminante il proprio ethos rispetto a quello di coloro che scelgono la vita («Tu hai scelto di vivere, io di morire», Sofocle, 555). Ed è il procedere verso la morte di Antigone che caratterizza lo svolgimento della tragedia sofoclea (cfr. il primo *kommos*: Sofocle, 806-882).

³ Cfr. Sofocle, 471-472: «appare l'indole rigida della fanciulla, figlia di un rigido padre: essa non sa cedere di fronte alle sciagure».

non per ricambiare l'odio (συνέχθειν), ma per corrispondere all'amore (συμφιλέει) io sono nata» (Sofocle, 523). Tuttavia, quest'amore non è l'eros che scuote i sensi, l'eros λυσιμελής dei lirici⁴, è quella φιλία che già il primo traduttore francese dell'*Antigone* (1542), Calvy de La Fontaine, cristianizza in *charité*⁵. Non è neppure l'amore per lo sposo, bensì è l'amore che costruisce un nesso vicendevole all'interno del ghenos. Non per nulla il rapporto amoroso evocato da Antigone – rapporto funerario, peraltro, che ha per quadro soltanto la «sotterranea dimora perpetua» (Sofocle, 891-892) – è quello che la lega ai consanguinei defunti «il maggior numero dei quali, essendo periti, Persefone ha accolto nel regno dei morti» (Sofocle, 893-894)⁶. E fra questi consanguinei, privilegiato nella scelta d'amore è il fratello, privilegiato sullo sposo e sui figli, invero non per uno slancio sentimentale, bensì per un calcolo razionale che apparteneva a una visione tradizionale della famiglia, come già attestava un aneddoto narrato da Erodoto⁷. Anche

⁴ Cfr. SAFFO, fr. 137 Diehl: «Amore che scioglie le membra».

⁵ Cfr. CALVY DE LA FONTAINE, *L'Antigone de Sophocles*, 863-868, edizione a cura di M. Mastroianni, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000, p. 43: «Trois pointz y a qui ont fait allumer / le mien desir affin de l'inhumer: / [...] amour pour second point, / car nul ne fault hayr, à ce m'espoinct» (questo passo corrisponde al citato Sofocle, 523), ove per certo l'*amour* ha la connotazione della *caritas* cristiana: come è evidente anche nell'introduzione da parte di Calvy del termine *charité*, in una rielaborazione (o sostituzione interpretativa) di Sofocle, 453-461: «Estimoys tu que la severité / de ton edict vainquist ma charité? / Estimoys tu que tell' peine passive / vainquist la joye en tous biens excessive / que j'esperoys? Car telle mort souffrant / plus grand plaisir venoit à moy s'offrant» (Calvy, 755-760). Sull'introduzione della nozione di *charité* nelle versioni francesi dell'*Antigone*, cfr. M. MASTROIANNI, *Le «Antigoni» sofoclee del Cinquecento francese*, Firenze, Olschki, 2004, pp. 41-45.

⁶ Cfr. Sofocle, 897-899: «Arrivata tuttavia laggiù, nutro fortemente fra le mie speranze di giungere almeno cara a mio padre e gradita a te, o madre mia, e cara a te, o amato capo di mio fratello».

⁷ È la storia della moglie di Intaferne (HEROD., III, 119). Cfr. Sofocle, 902-912: «Ed ora, o Polinice, per il fatto di seppellire la tua salma, ricevo

se proprio questo conclamato legame preferenziale per il fratello offrirà alle riscritture moderne, a partire dal Rinascimento, spunti emozionali, che, nella contemporaneità, si amplieranno e approfondiranno in letture psicanalitiche della *fabula*.

Nel terzo stasimo della tragedia (Sofocle, 781-805) il coro scioglie un breve canto a Eros, alla forza invincibile di amore (Ἔρως ἀνίκατε μάχαν, Sofocle, 781)⁸. Vengono evocati alcuni dei topoi ricorrenti nella poesia classica greca e latina: ubiquità dell'amore, universalità di un potere violento che concerne indifferentemente divinità, uomini e animali e a cui nessuno e niente può resistere, follia di chi è in preda all'innamoramento. Questo potere è visto negativamente, come forza che conduce a rovina. In particolare, il coro, riflettendo su quanto sta avvenendo nell'*Antigone*, deplora che la passione amorosa induca gli uomini a violare le leggi e possa spingere anche i giusti a commettere ingiustizia. Non traspare minimamente un atteggiamento di simpatia per Emone ed Antigone, in quanto coppia in qualche modo vicendevolmente legata (perlomeno da una promessa che dovrebbe concretizzarsi in una realizzazione sponsale), anzi dal testo risulta disgusto e condanna per una situazione di disobbedienza e di vio-

queste ricompense! Eppure io ti ho onorato secondo il modo di vedere dei benpensanti. Infatti, né s'io fossi stata mai madre di figli, né se lo sposo mio, morto, si fosse disfatto, io non mi sarei mai assunta siffatta fatica contrastando le leggi della città. In omaggio a quale legge dunque dico queste cose? Ebbene, io potrei avere un altro sposo, se fosse morto il precedente, e un altro figlio da un altro uomo, se avessi perduto il primo, ma essendo mia madre e mio padre nascosti nell'Ade, non vi è alcun fratello che possa nascere mai più».

⁸ Diverse sono le interpretazioni che la critica ha offerto di questo stasimo: cfr. almeno K. VON FRITZ, *Haimons Liebe zu Antigone*, «Philologus», 89 (1934), pp. 19-34; L. CASTIGLIONI, Ἔρως ἀνίκατε μάχαν, in AA. VV., *Convivium. Beiträge zur Altertumswissenschaft K. Ziegler... zum 70. Geburtstag*, Stuttgart, A. Druckemüller, 1954, pp. 1-13; e le note del commento di Müller (G. MÜLLER, *Sophokles. Antigone, erläutert und mit einer Einleitung versehen*, Heidelberg, Carl Winter, 1967, pp. 140-147).

lazione delle leggi⁹.

Se un'unica volta in tutta la tragedia ad Emone viene rivolta una parola di tenerezza – l'appellativo φίλτατος, «carissimo» (Sofocle, 572) –, questa parola è posta sulla bocca di Ismene¹⁰, la sola peraltro a fare riferimento positivo alle eventuali nozze della sorella col figlio di Creonte, là dove afferma che per Emone nessun'altra scelta matrimoniale sarebbe bene assortita come quella di Antigone (Sofocle, 570). Quanto ad Emone, se di lui viene detto che è «forse afflitto per la sorte dell'imminente sua sposa Antigone e angosciato per la delusa speranza delle nozze» (Sofocle, 627-630), anche in questo caso non è chiaro se si debba collegare tale delusione (ἀπάτη) a quella «brama amorosa (ἔμερος) che è negli occhi di una sposa desiderabile» (Sofocle, 795-797).

Ben diversa, dunque, è l'icona che l'antichità ha tramandato del personaggio di Antigone, da quella riproposta a cominciare dal Rinascimento. Quella classica è l'icona che verrà fissata in modo definitivo da Euripide nelle sue *Fenicie* (vv. 1489-1490), là dove, con formula significativa, Antigone si autodefinisce βᾶκχα νεκύων, la «baccante dei morti»: immagine, questa, che accoppia la sfrenatezza, quindi la mancanza di moderazione e disciplina – mancanza di σωφροσύνη –, con l'appartenenza al mondo funerario. Sfrenatezza, però, che non è mai la sfrenatezza dell'eros.

2. Il Rinascimento, invece, quello francese soprattutto, a partire da testi che si pongono come traduzioni dell'originale greco¹¹

⁹ Cfr. M. MASTROIANNI, *Le «Antigoni» sofoclee ecc. cit.*, pp. 169-189.

¹⁰ Mentre la tradizione manoscritta attribuisce la battuta del v. 572 («Emone carissimo, quanto poco conto di te tiene tuo padre!») ad Ismene, vari editori (a partire dall'*editio princeps* aldina del 1502 e da quella di Turnèbe del 1552) la spostano sulla bocca di Antigone: ma non se ne vede la ragione, a meno di voler fare esprimere alla protagonista un sentimento nei confronti di Emone che in nessun'altra parte della tragedia si manifesta.

¹¹ Cfr. R. STUREL, *Essai sur les traductions du théâtre grec en français avant 1550*, «Revue d'Histoire Littéraire de la France», 2 (avril-juin 1913), pp. 269-296 e 3 (juillet-septembre 1913), pp. 637-666; M. DEL-

– ma non vi è traduzione, *interpretatio*, umanistica che non sia in qualche modo rielaborazione, se non altro per un continuo slittamento di senso a livello lessicale – opera una *reductio* alla modernità e costruisce progressivamente un'Antigone diversa, o meglio sull'Antigone classica sovrappone elementi nuovi appartenenti eminentemente al campo dell'innamoramento, che rientrano in una delle tipologie più diffuse del teatro tragico dal Cinquecento in poi, quella degli *infortunez amans*. E tale operazione continuerà nella drammaturgia del Seicento.

I primi rifacimenti francesi dell'*Antigone* sofoclea, quello di Calvy de La Fontaine (1542)¹² e quello di Jean-Antoine de Baïf (1573)¹³, si presentano come traduzioni, ma sono segnati da forti slittamenti di senso – sul piano del lessico, ma anche su quello dell'immaginario – anzitutto nella direzione di una cristianizzazione¹⁴, scandita da alcuni concetti quali *charité*, *piété*, *péché*, *mondanité*, *abuz*, *vanité*, *biens eternalz*, *biens de terre basse*, ecc. Il linguaggio scritturale (si pensi al concetto biblico di *timor Domini*, qui di *crainte de Dieu*) si fonde con il linguaggio derivato dai trattati di ascetica (quelli di *contemptu mundi*, per esempio). Tutto il discorso

COURT, *Étude sur les traductions des tragiques grecs et latins en France depuis la Renaissance*, Bruxelles, M. Lamertin, 1925; L. DE NARDIS, *Gli occhiali di Scaramuccia*, Palermo, Palumbo, 1933, pp. 9-23 e 43-56; cfr. anche *supra*, pp. 13-57: *L'«interpretatio» dei cori nei primi volgarizzamenti francesi di tragedie greche*; D. CECCHETTI, *Thomas Sébillet e la traduzione: i testi proemiali dell'«Iphigène d'Euripide»*, in AA. VV., *Il progetto e la scrittura / Le projet et l'écriture*, a cura di F. Bruera, A. Emina, A.P. Mossetto, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 29-55.

¹² *L'Antigone de Sophoclés*, cit. La recente edizione è la prima: il testo era conservato nel ms. Soissons, B.M. 201 (189 A).

¹³ *Antigone*, in *Euvres en rime de Ian Antoine de Baïf*, t. II, Paris, Lucas Breyer, 1573. Un'edizione recente, con introduzione di S. Maser, si trova in *La tragédie à l'époque d'Henri II et Charles IX. Vol. V: 1573-1575*, dir. par E. Balmas et M. Dassonville, Paris-Firenze, P.U.F.-Olschki, 1993, pp. 1-69.

¹⁴ Sulla cristianizzazione del testo dell'*Antigone* nel Cinquecento francese, cfr. M. MASTROIANNI, *Le «Antigoni» sofoclee ecc.*, cit., pp. 33-75 (cap. II: *Antigone cristiana*).

sofocleo sull'osservanza delle «leggi non scritte e immutabili, fissate dagli dei» (Sofocle, 454-455) viene trascritto (o meglio, interpretato) alla luce del neotestamentario «obedire oportet Deo magis quam hominibus»¹⁵.

Ma questa, che caratterizza a livello di linguaggio ciò che altrove ho definito *reductio ad sanctitatem* di Antigone¹⁶, si accompagna ad un'altra *reductio*, quella alla vicenda amorosa, che progressivamente ha sempre più peso, fino a fare del personaggio un'eroina fortemente connotata a livello sentimentale¹⁷. Basta considerare la versione del citato coro Ἔρωσ ἀνίκατε μάκαν in Calvy e in Baïf. In Calvy l'impulso amoroso è riferito non solo ad Emone come in Sofocle, ma anche ad Antigone («Ce qui appert, hélas, en Antigone, / qui aujourd'huy attaincte de tes dardz / a myeux aimé suivre tes estandartz / et obeir à Venus et à toy [*scil.* Amour] / qu'au roy Creon et sa dernière loy, / dont il convient que la mort elle souffre»¹⁸). In Baïf non è Antigone, come non lo era in Sofocle, il personaggio che subisce l'impulso dell'eros: l'attenzione viene concentrata su Emone preda di Amore invincibile («Car, manifestement, ta forte ardeur / du fils de notre Roi contraint le coeur / d'aimer, jusqu'à la mort, sa fiancée. / O invincible Amour, tu es vainqueur, / te jouant, à ton gré, de sa pensée»¹⁹). Viene meno, però, il riferimento sofocleo all'eros che induce a infrangere le leggi e, soprattutto, manca l'attestazione di un rapporto di valore fra passione e legge. Baïf, invece, crea il nesso amore/morte nell'evocazione di una coppia in cui l'amante è fedele fino alla morte («aimer, jusqu'à la mort, sa fiancée»).

¹⁵ Cfr. *Act.*, 5, 29. Su questa commistione di linguaggi cfr. anche *supra*, pp. 59-101: *Il genere tragico come luogo del sincretismo rinascimentale. L'«Antigone» di Robert Garnier*.

¹⁶ Cfr. M. MASTROIANNI, *Le «Antigoni» sofoclee ecc.*, cit., p. 36.

¹⁷ Non dobbiamo scordare che questo processo di *reductio* alla modernità del testo classico ha anche a monte le attualizzazioni – o piuttosto le letture anacronistiche – della tradizione medievale: quella, per esempio, dei *romans antiques* del XII secolo. Cfr. A. PETIT, *L'anachronisme dans les romans antiques du XII^e siècle*, Paris, Champion, 2002.

¹⁸ Ed. cit., 1456-1461, pp. 64-65.

¹⁹ Ed. S. Maser cit., 895-899, p. 48.

Sarà la prima *pièce* originale francese – non più traduzione o rifacimento – consacrata al personaggio di Antigone, *Antigone, ou La Pieté*²⁰ di Robert Garnier (1580), a orientare definitivamente la *fabula* nella direzione di una tragedia che è anche tragedia d'affetti e di passione amorosa, secondo un'impostazione che ritroveremo una sessantina d'anni più tardi, nel 1639, in un'altra *pièce*, originale ma con forti richiami alla tragedia di Garnier, l'*Antigone* di Rotrou²¹. Questa svolta decisiva, concernente disegno e interpretazione del personaggio, è caratterizzata peraltro dal venir meno della centralità di Sofocle quale modello, a favore di altre fonti che incominciano ad assumere nella seconda metà del Cinquecento un'importanza ben più grande quale fornitura di materiale classico per la produzione tragica. Per quanto riguarda la greicità, Euripide si impone come riferimento assoluto, mentre Sofocle, cui appartengono le due prime tragedie greche tradotte in francese²², scompare in Francia dal panorama della drammaturgia cinquecentesca: solo *Edipo re* avrà una certa fortuna nel Seicento²³, e non per l'esemplarità che gli attribuisce la *Poetica* di Aristotele,

²⁰ Paris, M. Patisson, 1580. Edizione moderna di riferimento: R. GARNIER, *Antigone, ou La Pieté*, éd. crit. établie, présentée et annotée par J.-D. Beaudin, Paris, Champion, 1997 (sigla: **G**).

²¹ Paris, Antoine de Sommerville, 1639: la prima rappresentazione dovrebbe risalire al 1637. Edizione moderna di riferimento: J. DE ROTROU, *Antigone*, texte établi et présenté par B. Louvat, in ID., *Théâtre complet: 2. Hercule mourant – Antigone – Iphigénie*, sous la direction de G. Forestier, Paris, STFM, 1999, pp. 161-334 (sigla: **Ro**).

²² 1537: LAZARE DE BAÏF, *Tragedie de Sophoclés intitulee Electra* (Paris, Estienne, Roffet); 1542: CALVY DE LA FONTAINE, *L'Antigone de Sophoclés* (cit.).

²³ Oltre all'*Edipo* di Corneille (1659), abbiamo un *Edipo* di Jean Prévost, pubblicato nel 1614 (cfr. J. PRÉVOST, *Edipe. Tragédie*, a cura di S. Sandrone, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001), e un *Edipo* di Tallemant de Réaux, composto in data imprecisata prima o dopo la *pièce* di Corneille e rimasto manoscritto nel Seicento (cfr. TALLEMANT DE RÉAUX, *Edipe*, a cura di N. Fiordaliso, Pescara, Libreria dell'Università, 1970). Abbiamo notizia di un perduto *Edipo* di Nicolas de Sainte-Marthe, amico di Jean Prévost, composto anch'esso intorno al 1614.

ma per l'esistenza di un *Œdipus* di Seneca, autore la cui fortuna non viene meno, e che continua ad essere saccheggiato anche da quegli autori che vogliono far credere di attingere alle fonti greche. Per la tragedia, infatti, le fonti latine hanno grandissimo peso: Seneca, evidentemente, da cui deriva il fenomeno portante della drammaturgia manierista e barocca, il senecismo appunto²⁴, ma anche testi dell'epica, Virgilio, ad esempio, e per le tragedie che si rifanno al mito tebano il fortunatissimo Stazio, senza contare, per altri miti, la presenza dei *Metamorphoseon libri* ovidiani, e nel Seicento, sempre di Ovidio, la presenza delle *Heroides*. Un repertorio, infine, di notizie e spunti per gli autori di tragedie, offrono gli storici antichi e i mitografi.

Le due tragedie su Antigone, che concernono il nostro discorso, sdoppiano e raddoppiano la trama, facendo confluire nella *fabula* fonti diverse, come lo stesso Garnier si premura di segnalare nel suo *Argument*, ove vengono menzionati Eschilo, Sofocle, Euripide, Seneca e Stazio²⁵. Segnalazione peraltro frutto di vanteria, perché Eschilo è certamente ignorato dal testo di Garnier e ad Euripide vi sono solo pochi riferimenti sicuri, mentre in filigrana ritroviamo le *Phoenissae* di Seneca e la *Thebais* di Stazio nella prima parte, l'*Antigone* sofoclea nella seconda. Quanto al testo di Rotrou, le due fonti principali sono l'*Antigone* di Garnier e la *Thebais* di Stazio: anche la *pièce* di Sofocle è letta attraverso Garnier (o attraverso il volgarizzamento italiano di Luigi Alamanni, del 1533, fortunatissimo in Francia²⁶). La rete di intertestualità è complessa ed è stata con chiarezza e precisione evidenziata da Bénédicte Louvat nella sua edizione della tragedia di Rotrou²⁷.

²⁴ Cfr. *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, par J. Jacquot, Paris, CNRS, 1964.

²⁵ Cfr. **G**, pp. 60-61: «Ce sujet est traité diversement, par Eschyle en la Tragedie intitulee Des sept Capitaines à Thebes, par Sophocle en l'Antigone, par Euripide aux Phenisses, et par Seneque et Stace en leurs Thebaïdes».

²⁶ Cfr. J. MOREL, *Le Mythe d'Antigone, de Garnier à Racine*, in ID., *Agréables mensonges*, Paris, Klincksieck, 1991, pp. 361-367.

²⁷ Cfr. **Ro**, pp. 169-184; cfr. anche le note di Jean-Dominique Beaudin al-

Dal moltiplicarsi delle fonti, prende forma un racconto delle vicende di Antigone che non si limita a narrarne l'esito finale della vita, quando essa disobbedisce a Creonte e affronta la morte pur di rendere gli onori funebri al fratello Polinice, ma ne ricostruisce la storia a partire dalla guerra dei Sette contro Tebe e dallo scontro fratricida di Eteocle e Polinice, disegnando i rapporti dell'eroina con il padre, con la madre, con i fratelli, con il promesso sposo.

GARNIER	ROTROU
<p><i>Atto I:</i> Édipe e Antigone si confrontano. Malgrado le rimostranze della figlia, che non vuole abbandonarlo, Édipe decide di andarsene, solo, e di attendere la morte in una natura solitaria («Je me veux reposer en cet antre cavé / dans ces horribles monts tristement enclavé», G, 391-392).</p>	<p><i>Atto I:</i> Antigone annuncia a Jocaste che Ménécée, figlio di Créon, si è immolato per la salvezza di Tebe e per impedire lo scontro fratricida di Étéocle e Polynice (sc. 2). Hémon racconta ad Antigone di essersi impegnato, per amore di lei, a salvare in battaglia la vita di</p>

la sua edizione della *pièce* di Garnier. Inoltre cfr. *infra*, pp. 141-165: *Garnier e Rotrou a Tebe. Ricomposizione barocca di un nucleo tragico classico*; cfr. anche *infra*, pp. 167-190: M. MASTROIANNI, *Perché Polinice diventa cattivo. Rivisitazione dei classici e «traditio» testuale*; utile ancora FR.E. BUCHETMANN, *Jean de Rotrou's Antigone und ihre Quellen. Ein Beitrag zur Geschichte des Antiken Einflusses auf der französische Tragödie des XVII. Jahrhunderts*, Erlangen & Leipzig, 1901.

L'intero atto ricalca le *Phoenissae* di Seneca (vv. 1-362), con interventi tendenti, a volte, alla cristianizzazione del testo latino. Il coro conclusivo è ripreso dall'*Ædipus senecano* (vv. 403-508)

Polynice, ben conoscendo la *tendresse* della sorella per il fratello, ed Antigone per parte sua riconosce di amare Polynice più della vita (sc. 4). Polynice informa il suocero Adraste, re di Argo, di aver deciso di sfidare il fratello a un duello mortale (sc. 6). La fonte senecana è quasi del tutto assente. Rotrou, tenendo d'occhio l'*Antigone* di Garnier (di cui tralascia l'atto I con l'episodio di Édipe), lavora su spunti e passi della *Thebais* di Stazio, per quanto concerne la scelta degli episodi, ed elabora una *pièce* decisamente nuova a livello di realizzazione testuale.

Atto II: In una prima scena, che si adegua a *Phoenissae*, 363-442, Iocaste depreca la guerra tra Étéocle e Polynice e, spinta anche dalle parole di un Messenger e di Antigone, decide di parlare a Polynice, per cui dimostra predilezione («Tous deux sont mes enfans: mais bien que je les aime / d'egale affection, comme mon ame mesme, / j'incline toutesfois beaucoup pour celuy / dont la cause est meilleure, et qui a plus d'ennuy», **G**, 526-529). Antigone, invece, non esprime qui preferenza per Polynice. La scena è conclusa da un coro, ripreso ancora dall'*Ædipus* di Seneca (vv. 709-763). In una seconda scena, che segue *Phoenissae*, 443-fine, vengono confrontati Iocaste e Polynice.

Atto II: Polynice sfida Étéocle, respingendo le preghiere di Antigone che dall'alto delle mura tenta di indurlo a rappacificarsi col fratello (sc. 1-2: v. Stazio). Étéocle accetta la sfida (sc. 3: v. Stazio). Jocaste compie un vano tentativo per convincere i due figli a deporre le armi: vista l'inutilità del tentativo, maledice i figli e dichiara di volerli seguire nella morte (sc. 4: v. Stazio, Garnier e, forse in questo caso, anche Seneca). La grossa novità è che qui prende evidenza il rapporto affettivo, vicendevole, fra Antigone e Polynice («par cette amitié, si parfaite, et si tendre», **Ro**, 387).

Quest'ultimo dapprima, come in Seneca, si presenta degno di commiserazione («Où se retirera l'affligé Polynice? / Où voulez-vous qu'il aille? Eteocle a le bien / du commun heritage, et ne me laisse rien. / Qu'il jouisse de tout, qu'il ait seul le Royaume, / et qu'on me baille aumoins quelque maison de chaume, / ce sera mon palais [...]», **G**, 851-856), ma diventa nelle repliche finali violento e irremovibile nella sua sete di potere («Il n'est rien de si doux, ny de si delectable. / Pour garder un Royaume, ou pour le conquerir / je ferois volontiers femme et enfans mourir, / brusler temples, maisons, foudroyer toute chose / [...]», **G**, 927-930)²⁸. Conclude un coro ripreso dall'*Agamemnon* di Seneca (vv. 57-107).

Atto III: Un Messenger racconta a Iocaste e ad Antigone il duello di Étéocle e Polynice, concluso dalla reciproca uccisione. Tale racconto suscita la disperazione di Iocaste, che si suicida con la spada («Entre glaive en mon cœur, traverse ma poitrine, / et dedans mes rongnons jusque aux gardes chemine», **G**, 1320-1321). Qui non vi è più in filigrana il testo senecano: se il racconto del vicendevole fratricidio deriva da Stazio, *Thebais*, XI, 497-573 (con alcuni riferimenti ad altri *loci* del libro XI), Garnier inventa i dialoghi tra madre e figlia, soprattutto quello in cui Antigone tenta di dissuadere la madre dal suicidarsi.

Atto III: Hémon racconta ad Antigone il duello dei due fratelli e l'esito tragico per entrambi: apprendiamo qui che Iocaste ha messo in atto il suo proposito e si è uccisa (sc. 2: v. Stazio e Garnier). Ismène riferisce il primo decreto di Créon, divenuto sovrano: si tratta del divieto di rendere onori funebri a Polynice (sc. 3: v. Garnier). Antigone chiede a Hémon di essere lasciata sola per piangere i suoi morti (sc. 4: v. Garnier).

Inizia qui la vicenda dell'*Antigone* di Sofocle, che, come si è detto, quasi certamente deriva, in Rotrou, dalla lettura di Garnier e Alemanni, più che da una ripresa diretta del modello greco sofocleo.

In questo confrontarsi con Giocasta, Antigone si situa in una dimensione fortemente affettiva, in cui si esaltano i sentimenti filiali («Si ma mere je suy, desourdissant mes jours, / mon pere je lairray despourveu de secours. / Auquel m'adresseray-je? et auquel, ô pauvrete, / suis-je plus attenue et suis-je plus sugette? / Tous deux je les honore en un devoir egal / [...]», **G**, 1278-1282). Malgrado una breve deplorazione in cui i fratelli morti sono accomunati nel compianto della famiglia distrutta («Voilà mes deux germains morts dessus la poussiere, / ma mere entre mes bras vient d'estre sa meurtriere, / mon pere erre aveuglé par les rochers segrets, / remplissant l'air de cris, de pleurs et de regrets», **G**, 1344-1347), non vi è, da parte di Antigone, espressione di amore personalizzato per i fratelli, neppure per Polynice, mentre abbiamo sottolineata l'effusione di un sentimento esclusivo per la madre («Las c'est tout un pour moy, je n'ay soin que de vous, / je ne plains que vous seule», **G**, 995-996) e per il padre («[...] rien tant que la mort aujourd'hui ne m'agree. / Mais quoy? mon pauvre pere en accroistroit son dueil», **G**, 1285-1286). Nella seconda parte dell'atto abbiamo il confronto, anch'esso invenzione di Garnier, di Antigone con Hémon, in cui il giovane tenta invano di confortare la promessa sposa con l'affermazione del suo amore: amore che Antigone dichiara di ricambiare ma di mettere in secondo piano rispetto

Antigone, invano sconsigliata da Ismène, dichiara di volere rendere gli onori funebri a Polynice (sc. 5: v. Garnier e Alamanni). Mentre nella notte Antigone si accinge a questa impresa, s'imbatte in Argie, la sposa di Polynice, venuta ai piedi delle mura per seppellire il corpo del marito: le due cognate fraternizzano e decidono di compiere insieme il rito funerario (sc. 6-7: v. Stazio, *Thebais*, XII, 228-428). Nello scomporre e ricomporre, in quest'atto, la successione delle scene, rispetto al testo di Garnier, e nell'aggiungere il personaggio di Argie, Rotrou dimostra di voler fondere meglio in una *pièce* unitaria i due tronconi della tradizione tragica: la vicenda dei fratelli nemici e la vicenda della morte di Antigone.

al legame provato nei confronti dei genitori. Questo legame, a differenza che nella tragedia greca, non è soltanto coscienza dei rapporti sacrali all'interno del ghenos, bensì è vera affettività («Je ne vy qu'à regret, et sans mon geniteur / desja m'eust ce poignard outre-percé le cœur, / je fusse avecque vous, ma mere: hé miserable! / [...] / Madame, hé que je baise encore ces doux yeux, / cette bouche et ce col qui me sont précieux», G, 1438-1440 e 1446-1447). L'atto si chiude con un coro ripreso dall'*Edipus* di Seneca (vv. 110-201).

Atto IV: Inizia qui il rifacimento della tragedia di Sofocle, che occupa i due ultimi atti, in forma evidentemente ridotta (mancano alcune scene: l'assenza di maggiore rilievo è quella del confronto di Tiresia e Creonte), anche se fedele al modello greco. È impossibile determinare con certezza se Garnier si sia servito direttamente del testo di Sofocle: nel 1580 erano facilmente accessibili l'*interpretatio latina ad verbum*, in accompagnamento al testo greco, di Joachim Camerarius, ristampata da Henri Estienne nel 1567, tre *interpretationes* latine (di Gentien Herve, del 1541; di Georges Rataller, del 1550; di Jehan Lalemant, del 1557) e il rifacimento in versi di Baïf, del 1573.

Atto IV: L'atto IV segue la trama di Sofocle (attraverso Garnier ed Alamanni) dal momento in cui Créon illustra le sue decisioni concernenti la sepoltura dei due fratelli e dal confronto centrale di Antigone con il sovrano fino al termine del grande contrasto fra Créon ed Hémon. Le variazioni più rilevanti sono dovute anzitutto alla presenza di Argie, che è stata arrestata insieme ad Antigone, e all'introduzione di due consiglieri di Créon, Cléodamas ed Éphyte, che rappresentano, il primo, il consigliere adulatore, il secondo, il buon consigliere che tiene le parti della giustizia. Manca un corrispondente del grande monologo amoroso, con cui si concludeva l'atto IV di Garnier.

Circolazione, in Francia, aveva avuto e aveva il volgarizzamento italiano di Alamanni. Non è da escludere che siano stati questi, o uno di questi, gli intermediari di Garnier per accedere all'*Antigone* sofoclea.

L'atto IV segue il testo greco fino al momento in cui Antigone viene portata via dalle guardie per essere seppellita viva (Sofocle, 1-943). I mutamenti maggiori concernono i cori che sono in parte soppressi o sostituiti. Un'aggiunta significativa, dopo il rifacimento del testo sofocleo citato, è un lungo monologo amoroso di Hémon (G, 2270-2325), cui segue in posizione spostata e in chiusura d'atto, la rielaborazione del coro su «Eros invincibile», che acquista qui la connotazione ad un tempo di inno celebrativo dell'amore e di *planctus* sulla sorte dell'infelice amante.

Atto V: Viene omesso, come si è detto, il confronto-scontro di Tiresia con Creonte (Sofocle, 988-1090). L'atto si apre con l'arrivo di un Messenger che annuncia, prima al coro poi alla sposa di Créon, Eurydice, la morte di Antigone ed Hémon che viene descritta con forti toni patetici. A Créon, giunto sulla scena col cadavere del figlio, un'ancella annuncia il suicidio di Eurydice.

Atto V: Nelle prime tre scene Hémon, dapprima in monologo (sc. 1), poi con Éphyte (sc. 2), poi di nuovo in monologo (sc. 3), effonde la sua passione per Antigone: sono scene inventate da Rotrou, tuttavia la tematica e il linguaggio possono in parte derivare dal grande monologo amoroso di Hémon nel finale dell'atto IV di Garnier.

<p>La tragedia si conclude con i lamenti di Créon e con la lezione morale e religiosa che il coro trae dalla vicenda («Vos pertes, vos malheurs, que vous avez soufferts / procedent du mespris du grand Dieu des Enfers: / il le faut honorer, et tousjours avoir cure / de ne priver aucun du droit de sepulture», G, 2738-2741).</p>	<p>Di assoluta invenzione di Rotrou, la scena 4, in un breve confronto tra Créon ed Éphyte, contrappone la passione amorosa e l'odio politico («ÉPHYTE Mais, Sire, son amour? CRÉON Mais, Éphyte, ma haine?», Ro, 1566). Rotrou restaura la scena con Tiresia (sc. 6), trascurata da Garnier. Nelle scene finali (sc. 8-9) assistiamo al compianto di Hémon sul cadavere di Antigone e al suo suicidio.</p>
--	--

3. Abbiamo, dunque, detto che è la tipologia dell'innamoramento a imporsi sul modello antico, prima nelle versioni-rielaborazioni rinascimentali dell'*Antigone* sofoclea, poi nelle tragedie originali sullo stesso mito, di cui consideriamo qui le due più antiche, quelle di Garnier e di Rotrou. In Sofocle la tipologia non era del tutto assente, ma si realizzava essenzialmente in una descrizione concisa della disperazione di Emone morente che stringe a sé il corpo dell'amata già morta:

Allora l'infelice, furente con se stesso, così come stava, appoggiatosi sulla spada se la conficcò fino ametà del fianco. Ancora in sé, con languido braccio si strinse alla vergine, e rantolando mandò fuori sulla pallida guancia di lei un rapido fiotto di sangue. E là giacque cadavere accanto a un cadavere, dopo aver compiuto, infelice, i riti nuziali nella dimora di Ade, testimone ai mortali che la perdita della ragione (ἀβουλίᾳ) è il male peggiore fra quanti colpiscono un uomo (Sofocle, 1234-1243).

²⁸ Per la variazione, rispetto al finale interrotto delle *Phoenissae*, cfr. *infra*, pp. 167-190: M. MASTROIANNI, *Perché Polinice diventa cattivo*, cit.

Per di più occorre sottolineare che anche in questo caso si trattava, per Sofocle, non tanto della volontà di compiangere una coppia di amanti sfortunati, quanto di offrire un ulteriore esempio della negatività della passione d'amore, i cui effetti sono di far sprofondare gli innamorati nell'ἀβουλίᾳ, nella dissennatezza.

Invece, sia in Garnier che in Rotrou (parliamo in parallelo delle due tragedie perché, malgrado alcune differenze di trama evidenziate nella griglia sovrastante, la *fabula* è sostanzialmente la stessa) il grande tema dell'indissolubile unione degli amanti è centrale, ed è affrontato in maniera abbastanza simile. Simile è anzitutto il linguaggio, sottoposto qui a un'operazione di *reductio* alla *courtoisie* e al petrarchismo e, in Rotrou, alla *galanterie* preziosa²⁹. Valgano alcuni esempi, da entrambe le *pièces*, in cui emerge anche il topos del *servitium* amoroso:

Ces beaux yeux que j'adore, et qui m'embrasent l'ame,
Arroseront toujours de pleurs leur douce flame (**G**, 1364-1365).

Les rayons de ses yeux, la douceur de sa face,
N'ont peu de vostre cœur rompre la dure glace (**G**, 2288-2289).

Beauté qui à l'amour est une roche esmeuë,
Si une roche fust de sentiment pourveuë (**G**, 2292-2293).

Il ne peut consentir
Qu'on outrage sa Dame,
Il aime mieux sentir
La mort dedans son ame (**G**, 2410-2413).

[...] vos yeux,
Ces astres qui pourraient en imposer aux Dieux (**Ro**, 141-142).

Madame, c'est ici que je vous ai servie (**Ro**, 179).

²⁹ Cfr. J.-M. PELOUS, *Amour précieux, amour galant (1654-1675). Essai sur la représentation de l'amour dans la littérature et la société mondaines*, Paris, Klincksieck, 1980.

Ce miracle d'amour, ce chef-d'œuvre animé (Ro, 1548).

Beau corps, sacré débris du chef d'œuvre des Cieux;
 Beau reste d'Antigone, ouvrez encor les yeux:
 Jeune soleil d'Amour, éteint en ton aurore,
 Bel astre, honore-moi d'un seul regard encore!
 (Ro, 1695-1698).

Occorre precisare che nella trattazione del tema degli amanti inseparabilmente uniti ha rilievo soprattutto il punto di vista di Hémon, decisamente prevalente su quello di Antigone. Come in Sofocle, anche in Garnier, là dove Antigone evoca l'intricata rete di sentimenti in cui è impigliata, il legame che s'impone sugli altri è quello parentale, o meglio filiale, in quanto, nella lontananza del padre e morti fratelli e madre, Antigone sembra rimpiangere soltanto i genitori e provare per essi un affetto che subissa tutti gli altri:

Hemon, je vous supply destournez vostre cœur
 De moy pauvre exploree, et confite en langueur:
 Mon amour est beant apres la sepulture,
 Je n'ay plus de desir que d'une tombe obscure.
 [...]
 Et je vous aime aussi: mais mon affection
 Se trouble maintenant par trop d'affliction.
 Je n'ay dedans l'esprit que morts et funerailles.
 [...]
 Je ne vy qu'à regret, et sans mon geniteur
 Desja m'eust ce poignard outrepercé le cœur,
 Je fusse avecque vous, ma mere: hé miserable!
 Je n'ay peu, je n'ay peu vous estre secourable:
 Je n'ay peu destourner, je n'ay peu divertir
 Vostre esprit de vouloir sa geole sortir
 (G, 1402-1405, 1414-1416, 1438-1443).

Tuttavia, essa è per certo donna innamorata che riamata (*et je vous aime aussi*), e che desidera in qualche modo proiettare il suo amore al di là della morte («Adieu mon cher Hemon [...]: / souvenez-vous de moy», G, 2218 e 2220). D'altronde, è con queste parole che, in Rotrou, Ismène consegna a Hémon l'immagine della morte di Antigone:

Vous l'offensez, au reste, et soupçonnez à tort,
 Que son affection soit morte par sa mort:
 Elle sait à quel point sa fortune vous touche,
 Avec le nom d'Hémon, elle a fermé la bouche;
 C'est un nom qu'elle emporte au-delà du trépas,
 Et que dans l'Oubli même, elle n'oubliera pas
 (Ro, 1719-1724):

Antigone muore *in absentia* di Hémon, ma il nome di Hémon pronunciato *in articulo mortis* e, per di più, portato come viatico «au-delà du trépas», istituisce uno stretto rapporto fra nome e realtà, rendendo concreta, e non soltanto memoriale, la presenza della persona evocata. Così, il legame di Hémon ed Antigone, sottratto all'oblio «dans l'Oubli même», è reso perenne, ma nella morte. D'altronde, lo stesso Hémon afferma che il completamento definitivo dell'unione sponsale, sia pure «sans commerce de corps», sarà nel regno dei morti:

Toi, qui me fus ravie, aussitôt que donnée,
 Vertueuse beauté, Princesse infortunée!
 Allons unis d'esprit, sans commerce de corps,
 Achever notre Hymen, en l'empire des morts!
 (Ro, 1780-1783).

Già in Garnier Hémon, consapevole di essere un amante votato alla sventura, avverte che la sua passione si colloca nella dimensione della morte, dimensione in cui Antigone continua a situarsi, in entrambe le *pièces*, con piena aderenza, qui sì, allo spirito sofocleo:

[...] je ne veux, mon cœur, jamais vous esloigner.
 Tandis que vous vivrez je vivray, mais dés l'heure
 Que vous prendra la Parque, il faudra que je meure.
 En vous seule je vy, sans vous certes sans vous
 Je vous trouverois amer le plaisir le plus doux.
 Si vous avez du dueil, j'auray de la tristesse:
 Si vous avez plaisir, j'auray de l'alairesse.
 [...]
 Vivez aux creux deserts de l'Afrique rostie
 Entre les Garamants, vivez en la Scythie

Sur les Hyperborez, que les vents orageux
Chargent continument de grand monceaux neigeux,
J'y vivray comme vous: ny chaleur ny froidure,
Tant que vous y serez, ne me semblera dure.

[...]

Plustost l'ondeux Triton sur la terre naistra
Et le mouton laineux dedans la mer paistra,
Que j'esteinde l'ardeur que j'ay dans la moielle
Pour aimer saintement vostre beauté trop belle.
Le jour quand Phebus marche, et la nuit quand les cieux
Monstrent pour ornement mille astres radieux,
Je vous ay dans mon ame, et tousjours vostre image
Errant devant mes yeux me fait un doux outrage
(G, 1387-1393, 1396-1401, 1406-1413).

Per cui la volontà inflessibile, ribadita dal succedersi degli *adynata*, di totale compenetrazione manifestata da Hémon – e non disattesa da Antigone (si veda la rapida successione di repliche: «H. Je vous ay dans mon ame [...] A. Et je vous aime aussi [...] H. Moy j'ay toujours l'amour cousu dans mes entrailles», G, 1412, 1414, 1417) –, condizionata dal destino di morte, fa sì che, come si è detto, tutto si consumi al di là dei confini della vita.

4. Per certo nelle *pièces* di Garnier e Rotrou viene costruita una vera e propria tipologia, se non dell'innamoramento, dell'innamorato. Sempre a partire dal personaggio di Hémon. Se già in Garnier i sentimenti di quest'ultimo sono caratterizzati come estremi e *débordés*:

Il monstre estre bien triste, et avoir dans le cueur,
A le voir soupirer, une extreme langueur.
C'est volontiers l'effet d'une amour desbordee
(G, 1946-1948),

in Rotrou egli si autodefinisce *malheureux amant* (Ro, 1527), e sempre in Rotrou si riconosce governato da *passion* («Ma passion, Madame, / m'a bien pu, sans sujet, mettre ces peurs en l'âme», Ro, 151-152). *Passion* che viene aspramente condannata, in entrambe le tragedie, come *poison* mortale, *fureur* e follia, da Créon

(«Gardez-vous, mon enfant, que l'amour d'une femme, / mortifere poison, par trop ne vous enflamme. / [...] /Dontez cette fureur [...]», G, 1972-1976; «La folle passion qui possède ton âme, / te fait insolemment parler pour une femme», Ro, 1417-1418). *Passion* di cui Hémon riconosce l'«estremità», e la forza distruttiva che «divora» la totalità dell'essere:

L'as-tu fait souvenir, que c'est de sa main même,
Que je tiens cet objet de mon amour extrême;
[...]
Qu'il doit considérer le feu qui me dévore,
Et qu'il veut me ravir un objet que j'adore
(Ro, 1505-1506, 1513-1514).

La tipologia dell'innamorato quale è descritto Hémon – tipologia peraltro che, nell'evocazione del contraccambio sentimentale da parte di Antigone, presuppone una tipologia analoga anche per la componente femminile della coppia – si costruisce soprattutto nella rappresentazione (un po' masochistica e sadica, a dire il vero) dell'agire di Créon come violazione, *in primis*, delle *amours*, di quell'ambito cioè dei sentimenti avvertito come sfera assolutamente privata, in certo modo sacrale, e sottratta alle intromissioni estranee. È questa caratteristica di riservatezza, e nello stesso tempo la violazione di questa riservatezza, a disegnare la figura dell'amante. Figura di personaggio straziato e afflitto, sottoposto a prevaricazione. Figura di perseguitato, esposto alla crudeltà di un tiranno che si compiace di ostentare una *bourrelle nature* e un *trop barbare cœur* nei confronti di chi ama, come evoca Hémon stesso in Garnier, in un lungo monologo che è ampia addizione e stravolgimento rispetto al testo sofocleo³⁰:

³⁰ Cfr. M. MASTROIANNI, *Le «Antigoni» sofoclee ecc.*, cit., pp. 191-194 e 198-201.

Vous avez donc, cruel, mes amours violé,
 Vous m'avez, outrageux, de mon ame volé,
 Vous m'avez arraché le cœur, le sang, la vie,
 M'ayant par vos rigueurs ravy ma chere amie!
 Un Tigre Hyrcanien si felon n'eust esté,
 Un Sarmate, un Tartare eust plus d'humanité.
 Emmurer une vierge en une roche dure,
 Une fille de Roy, mon espouse future!
 Vostre niepce, cruel, que vous deussiez cherir
 Ainsi que vostre fille, et la faites mourir!
 Vous la faites mourir sans estre crimineuses!
 Son crime et son offense est d'estre vertueuse!

O bourrelle nature! ô trop barbare cœur,
 Des Ours et des Lions surpassant la rigueur!
 Aumoins si vous l'eussiez sur le champ esgorgee,
 Sans la faire mourir d'une faim enragee:
 Vous n'estiez pas saoulé d'un supplice commun,
 Il vous falloit monstrier plus qu'un chacun.

Les rayons de ses yeux, la douceur de sa face,
 N'ont peu de vostre cœur rompre la dure glace.
 Vrayment il est remply d'extreme cruauté,
 Puis qu'il a peu blesser cette extreme beauté:
 Beauté qui à l'amour eust une roche esmeuë,
 Si une roche fust de sentiment pourveuë.

Las que j'ay sa peine! et si ce n'est assez
 Qu'on prenne des tyrans les tourments amassez,
 Et qu'on me les applique: en toute patience
 On me verra souffrir leur dure violence.
 Aussi bien si je vis elle ne mourra pas,
 Ou commun à nous deux nous sera son trespas.
 Je rompray la caverne, et si aucun s'oppose
 Et s'efforce empescher qu'elle ne soit declose,
 Je luy feray sentir que c'est temerité
 De vouloir contredire un amant irrité.

Mon ame est elle moins de son amour esprise
 Que d'Andromede fut le preux nepveu d'Acrise,
 Qui le monstre marin mort à terre rua,
 Et detacha la vierge apres qu'il le tua?
 Mon ame est plus d'amour que la sienne eschauffee,
 Et Antigone vainc la fille de Cephee
 En pudique beauté: j'ay donc le cœur moins fort,
 Si je ne la delivre et garantis de mort (G, 2270-2311).

La cifra di rappresentazione è quella dell'eccesso: all'amore estremo (*extreme langueur*), in precedenza pubblicamente manifestato da Hémon, corrisponde, in negativo, l'*extreme cruauté* di Créon e, in positivo, l'*extreme beauté* di Antigone. Crudeltà e bellezza che, nel loro contrapporsi, tingono di patetismo lo scontro sofocleo di Antigone con Creonte, e nello stesso tempo si adeguano a quelle misurre 'estreme' su cui si ritma la passione dell'innamorato. Così, la volontà di comunione nella morte («Aussi bien si je vis elle ne mourra pas, / ou commun à nous deux sera son trespas») – che appartiene a una tematica già analizzata – è segno, qui, dell'eccesso che contraddistingue il sentire dell'innamorato, eccesso evidenziato nell'aperto masochismo con cui si accettano (potremmo dire s'invocano) gli ostacoli, fisicamente dolorosi, alla realizzazione dell'amore («qu'on prenne des tyrans les tourments amassez, / et qu'on me les applique: en toute patience / on me verra souffrir leur dure violence»). D'altronde, se la capacità di *souffrir en toute patience* la violenza materiale esterna è caratteristica centrale della tipologia dell'innamoramento, all'inverso altra caratteristica della stessa tipologia è che l'innamoramento generi esso stesso violenza («c'est temerité / de vouloir contredire un amant irrité»). È in questa rappresentazione di uno scontro di forze che Antigone assume un profilo sentimentale lontanissimo dall'eroina sofoclea, contraddistinta, come si è detto, dalla rigidità di carattere (γῆννημα ὤμόν), lontanissimo anche dalla sfrenatezza della euripidea «baccante dei morti» (βάκχα νεκύων): è un profilo di dolcezza, di connaturalità all'amore, di tenerezza capace di suscitare commozione («Les rayons de ses yeux, la douceur de sa face, / n'ont peu de vostre cœur rompre la dure glace. / [...] / beauté qui à l'amour eust une roche esmeuë, / si une roche fust de sentiment pourveuë»). La sintomatologia dell'innamoramento si esprime pure con un riferimento a un mito classico: mito peraltro non appartenente alla tradizione dei tragediografi greci, ma a quella di Ovidio, il cui farsi fonte del teatro di riferimento mitologico, dalla fine del Cinquecento a tutto il Seicento, muta profondamente il senso di una drammaturgia che si vuole classicista³¹.

³¹ Cfr. *infra*, pp. 267-314: *Un 'ravisement' barocco: l'Hélène galante*

Si tratta del mito di Andromeda, che Perseo salva dal mostro marino³², mito introdotto come esempio di salvataggio di una fanciulla da parte di un eroe, ma introdotto anche per le valenze di sensualità derivate da una tradizione iconografica facilmente ricostruibile. Infatti, attraverso le parole di Hémon si sovrappone sull'immagine di Antigone – evocata qui come più bella di Andromeda («Antigone vainc la fille de Cephee / en pudique beauté») – un'immagine di nudo femminile (l'idea di nudo è connessa non soltanto alla *fabula* di Andromeda quale è raccontata in Ovidio³³, ma anche alle sue trasposizioni ariostesche negli episodi di Angelica e Olimpia³⁴) che introduce, a livello di un immaginario condizionato dalla pittura cinquecentesca, risvolti erotici del tutto estranei al modello greco.

5. Abbiamo accennato al tema dell'indissolubile unione degli amanti. Questo tema assume, per quanto concerne la *fabula* di Antigone, una caratterizzazione cinque-secentesca sua propria, quella del *couple infortuné de fidèles Amans*, che riporta al preciso genere letterario dell'*histoire tragique*, genere fortunatissimo a partire dal secondo Cinquecento fino a tutto il periodo barocco³⁵. Ar-

di Sallebray.

³² Sull'uso di questo mito nell'iconografia rinascimentale, manierista e barocca cfr. AA. VV., *Andromède ou le héros à l'épreuve de la beauté*, «Actes du Colloque internationale organisé au Musée du Louvre, les 3 et 4 février 1955», sous la direction de F. Siguret et A. Laframboise, Paris, Klincksieck, 1996: in particolare, sui significati concettuali attribuiti nel Cinquecento al mito di Perseo e Andromeda, cfr. *ibid.*, pp. 321-333 (F. QUIVIGER, *Andromède et ses commentateurs au XVI^e siècle*). Sulla fortuna teatrale del mito cfr. B. BOLDUC, *Andromède au rocher. Fortune théâtrale d'une image en France et en Italie (1587-1712)*, Firenze, Olschki, 2002.

³³ Cfr. OVID., *Metam.*, IV, 672-677.

³⁴ Cfr. L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, X, 92-112; XI, 33-76.

³⁵ Cfr. L. SOZZI, *Il racconto tragico in Francia nella seconda metà del Cinquecento*, in *Id.*, *La nouvelle française de la Renaissance*, Torino, Giappichelli, 1977, vol. II, pp. III-LXII; S. POLI, *Storia di storie. Considerazioni sull'evoluzione della storia tragica in Francia dalla fine del*

gomento delle *histoires tragiques* – novelle di amore e di morte, e di morte per di più sanguinosa – sono talora vicende di giovani innamorati che seguono, per intenderci, lo schema diventato poi emblematico della storia di Romeo e Giulietta.

Tale storia, basata sul semplice binomio amore/morte, risale a una serie di modelli narrativi fondati su alcune tematiche ricorrenti: l'infelicità dell'amore giovanile; gli ostacoli posti dalle famiglie alla realizzazione dell'amore; la morte apparente (della protagonista femminile); il suicidio dei due amanti. Si possono ritrovare fonti di varia epoca: classiche e medievali. Valga l'esempio del romanzo ellenistico o greco imperiale (possiamo citare *Gli amori di Anzia e Abrocome* di Senofonte Efesio, del II secolo d.C.); o l'esempio della *fabula* di Piramo e Tisbe, ovidiana³⁶, che ha una ripresa nel Medioevo³⁷ e diventa argomento di testi rinascimentali e di *pièces barocche*³⁸. Accanto alle fonti classiche,

le guerre civili alla morte di Luigi XIII, Abano Terme, Piovan editore, 1985; TH. PECH, *Contre le crime: droit et littérature sous la Contre-Réforme. Les histoires tragiques (1559-1644)*, Paris, Champion, 2000; CH. BIET (sous la dir. de), *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI^e-XVII^e siècle)*, Paris, Laffont, 2006.

³⁶ Cfr. OVID., *Metam.*, IV, 55-166.

³⁷ Ricordiamo soltanto il *Pyramus et Tysbé*, datato tra il 1155 (*Roman de Thèbes*) e il 1160 (*Énéas*): in *Pyrame et Thisbé, Narcisse, Philomena. Trois contes du XII^e siècle français imités d'Ovide*, édition bilingue d'E. Baumgartner, Paris, Gallimard, 2000, pp. 21-81; e, fuori Francia, l'*istoria di Piramo e Tisbe*, poemetto del Trecento in ottave: in *Poeti minori del Trecento*, a cura di N. Sapegno, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952, pp. 947-960.

³⁸ Ricordiamo almeno *Les amours tragiques de Pyrame et Tysbé* di Théophile de Viau, del 1623: in *Théâtre du XVII^e siècle: vol. I, textes choisis, établis, présentés et annotés par J. Scherer*, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1975, pp. 245-286. Per la tradizione dal Quattro al Seicento cfr. W. VAN EMDEN, *La légende de Pyrame et Thisbé: textes français des XV^e, XVI^e et XVII^e siècles*, in *Mélanges Félix Lecoy*, Paris, Champion, 1973, pp. 569-583. Il fatto che in *A Midsummer-Night's Dream* (1595-1596) Shakespeare introduca una parodia della vicenda di Piramo e Tisbe dimostra la fortuna e diffusione, anche popolare, della storia.

particolare rilevanza hanno le fonti della novellistica con il grande archetipo boccacciano, che fornisce modelli di storie di amore e morte o di morte apparente³⁹. Nella storia di Romeo e Giulietta, raccontata da Luigi Da Porto (1530-1531)⁴⁰ e da Matteo Bandello (1554)⁴¹ e resa di dominio europeo da alcuni volgarizzamenti, primo fra tutti quello francese di Pierre Boaistuau (1559)⁴² che a sua volta, tramite rifacimenti inglesi⁴³, fu fonte di Shakespeare, lo schema assume il carattere di un topos talmente vulgato da improntare qualsiasi trattazione di vicende di amori giovanili contrastati, con esito funereo.

Se noi leggiamo il resoconto finale con cui il Messenger in Garnier narra al coro la fine di Hémon sul corpo morto di Antigone, vediamo la trasformazione del tradizionale racconto del Nunzio

³⁹ Citiamo dal *Decameron*, per la fortuna del genere, almeno alcune novelle della IV giornata, «nella quale [...] si ragiona di coloro li cui amori ebbero infelice fine»: IV, 1 (Ghismonda e Guiscardo); IV, 5 (Elisabetta e la pianta di basilico); IV, 7 (Simona e Pasquino); IV, 8 (Girolamo e Salvestra). Per il tema della morte apparente cfr. anche *Decameron*, X, 4 (Gentile de' Carisendi e Catalina).

⁴⁰ *Istoria novellamente ritrovata di due nobili amanti con la loro pietosa morte, intervenuta già nella città di Verona nel tempo del Signor Bartolomeo della Scala*, in *Le storie di Giulietta e Romeo*, a cura di A. Romano, Roma, Salerno Editrice, 1993, t. I, pp. 49-105.

⁴¹ *Novelle*, II, 9 (*La sfortunata morte di dui infelicissimi amanti che l'uno di veleno e l'altro di dolore morirono, con vari accidenti*), in *Le storie di Giulietta e Romeo*, cit., t. I, pp. 109-159.

⁴² Cfr. P. BOAISTUAU, *Histoires tragiques*, édition critique par R.A. Carr, Paris, Champion, 1977, pp. 61-119 (*Histoire troisieme, de deux amans, dont l'un mourut de venin, l'autre de tristesse*): alle pp. LXXVIII-LXXXII le notizie sulla diffusione libraria cinquecentesca dell'opera, che tra il 1559 al 1616 ebbe un gran numero di edizioni.

⁴³ Nel 1562 apparve un rifacimento in versi di Boaistuau ad opera di Arthur Brooke (*The Tragicall Historye of Romeus and Juliet*); nel 1567 apparve la versione in prosa di Boaistuau ad opera di William Painter, contenuta all'interno della raccolta *The Palace of Pleasure*, che divenne il maggior repertorio di soggetti per i drammaturghi inglesi (cfr. G. MELCHIORI, *Shakespeare. Genesi e struttura delle opere*, Roma-Bari, Laterza, 1994, pp. 214-217).

della tragedia classica in un inserto debitore dei toni della novellistica, in questo caso del racconto del *piteux spectacle*⁴⁴ offerto da Rhomeo e Juliette:

MESSAGER Nous n'allons gueres loin qu'une voix lamentable
 Nous entendons sortir de la roche execrable:
 Le Roy s'en trouble tout, devient palle, et ne peut
 Proferer un seul mot, tant son ame s'esmeut.
 Il avance le pas, il begaye, et demonstre
 Par ses gestes divers qu'il craint du malencontre.
 Nous haste d'approcher de cet antre pierreux,
 Luy mesme y court soudain, s'appelle malheureux,
 Gemist, souspire, pleure, et ses gourdes mains rue
 Sur ses cheveux grisons et sa barbe chenue.
 Ah (dit-il) miserable! ah c'est d'Hemon le cry!
 [...]

De cet antre approchez, nous trouvons la closture
 Avoir esté brisee en capable ouverture:
 Nous descendons dedans, et decouvrant par tout,
 Nous voyons Antigone en un recoin au bout
 Couchee à la renverse, ayant la gorge ceinte
 De ses liens de teste, en mille nœuds estreinte:
 Et son Hemon aupres, qui pleurant l'embrassoit,
 Et sa mort lamentant sur elle gemissoit.
 Nommoit les Dieux cruels et la Parque cruelle,
 Maudissoit, detestoit la rigueur paternelle,
 Se destordoit les bras, la pucelle appelloit:
 Et bien qu'elle fust morte avec elle parloit,
 La nommoit sa maistresse, et sa vie, et son ame,
 Se disoit malheureux en une chaste flame.
 Aussi tost vient Creon, qui l'ayant apperceu
 Tire de grands sanglots, jusque aux poumons esmeu:
 Et comme fanatique, avec une voix morte,

⁴⁴ Cfr. P. BOAISTUAU, *op. cit.*, p. 64: «[...] l'histoire tres-veritable que je veux deduire cy apres en depend, et en est encores pour le jourd'huy la memoire si recente à Veronne qu'à peine en sont essayez les yeux de ceux qui ont veu ce piteux spectacle».

Tremblant et haletant luy dist en cette sorte:

Que faites vous, mon fils? pourquoy vous perdez-vous?

Revenez, mon amy, laschez vostre courroux:

Pardonnez moy ma faute, humble je vous en prie,

Pardonnez moy, mon cœur, pardonnez moy, ma vie:

Veillez moy, pour ce coup, mon erreur pardonner,

J'en porteray tel mal que voudrez m'ordonner.

Mais luy le regardant d'une œillade farouche,

Le guignant de travers à ces propos rebouche,

Devient plus furieux, et sans respondre mot

De ses entrailles pousse un soupireux sanglot:

Et au mesme moment il saque au cimenterre,

Dont Creon effroyé se retire grand'erre

Sortant de la caverne, et luy tout coléré

Se donne dans les flancs du coutelas tiré.

[...]

Si tost qu'il eut l'espee en son flanc miserable,

Il tomba sur la Vierge et de sang l'arrosa,

Dist le dernier adieu, puis ses lèvres baisa:

La face luy blesmist, les jambes luy roidirent,

Sa vie et son amour dedans l'air se perdirent.

CHŒUR O couple infortuné de fidelles Amans,

Indignes de souffrir si funebres tourmens!

Les Dires vont esteindre aux ondes Stygiales

De leur mortel Hymen les torches nuptiales.

Or reposez, enfans, en eternelle paix,

Et vos douces amours conservez à jamais

(G, 2532-2542, 2552-2583, 2589-2599).

Indubbie sono le affinità – di situazione, di immaginario, di lessico – con il testo di Boaistuau⁴⁵. A prima lettura il racconto del Messenger ricalca fedelmente quello del Nunzio sofocleo: Creonte ode le grida del figlio risuonare dalla caverna-sepolcro (Sofocle, 1214: «La voce di mio figlio mi accarezza l'orecchio» = «Ah (dit-il) miserable! ah c'est d'Hemon le cry!») e sollecita i presenti a rimuovere le pietre che bloccano l'ingresso della caverna; appare

il cadavere di Antigone che si é impiccata e, accanto a lei, Emone che piange la morte della sposa promessa, imprecando contro il padre (Sofocle, 1221-1225: «[...] quella appunto appesa per il collo vedemmo, trattenuta da un cappio formato di fili di lino, ed Emone, che stava davanti a lei abbracciandola alla vita, piangendo sulla perdita di una sposa ormai fra i morti, sulla condotta del padre e sul matrimonio infelice»; = «[...] / nous voyons Antigone en un recoin au bout / couchee à la renverse, ayant la gorge ceinte / de ses liens de teste, en mille nœuds estreinte: / et son Hemon aupres, qui pleurant l'embrassoit, / et sa mort lamentant sur elle gemissoit. / [...] / maudissoit, detestoit la rigueur paternelle»); Emone si uccide, inondando del suo sangue la «vergine» (Sofocle, 1236-1239: «[...] l'infelice infuriato contro se stesso si conficcò, così come stava, l'arma in mezzo alle costole, proteso sulla spada, e con languido braccio ancora in senno stringe la vergine e, rantolando, manda un violento fiotto di sanguigne gocce sulla bianca gota» = «Si tost qu'il eut l'espee en son flanc miserable, / il tomba sur la Vierge et de sang l'arrosa»). Tuttavia, malgrado la fedeltà del calco compiuto sull'originale greco, Garnier si sposta nella direzione dell'*histoire tragique* degli sventurati amanti per la lettura che egli stesso ne dà mediante l'intervento-commento del coro, ai cui occhi veramente la vicenda si fa, come nel testo di Boaistuau, *piteux spectacle*. In Sofocle tutto si gioca sul tema dell'*ἄβουλῖα* («dissennatezza») e degli *ἀμαρτήματα* («errori») compiuti dall'umana follia, come il Nunzio e il coro – e Creonte stesso – commentano:

NUNZIO [...] E giace cadavere presso il cadavere, avendo compiuto, infelice, i riti nuziali nella dimora di Ade, dopo aver mostrato agli uomini che la dissennatezza è il male di gran lunga più grande che colpisca un uomo. CORO Che cosa pensi tu di ciò? La donna [*scil.* Euridice, madre di Emone] è andata via, senza dire una buona o cattiva parola. nunzio Anch'io sono stupito: tuttavia nutro speranza che essa, avendo udito la triste notizia del figlio non riterrà conveniente fare lamenti per le vie della città, ma dentro, sotto il suo tetto, alle ancelle esporrà la sciagura domestica, per piangere, poiché non è così scarsa di senno da commettere un errori. coro Non so; ma in ogni modo il troppo silenzio e il molto gridare senza risultati mi sembra essere una cosa grave. [...] Ed ecco qui il re stesso arriva, recando in mano – se è giusto dire così –

⁴⁵ Cfr. M. MASTROIANNI, *Le «Antigoni» sofoclee ecc.*, cit., pp. 196-198.

una prova insigne di sciagura, non provocata da altri, ma da lui commessa, avendo commesso errore. Creonte Ahi, o errori ostinati, mortiferi, di sensi insensati! O voi che mirate sia gli uccisori sia gli uccisi della mia famiglia! Ohimé, dissennati miei voleri! Ahi, figlio, ahi, ahi, giovane con immatura morte sei morto, te ne sei andato, per le mie, non per le tue stoltezze (Sofocle, 1240-1252 e 121257-1269).

Malgrado il particolare, apparentemente necrofilo, del κείται νεκρὸς περὶ νεκρῶν (Sofocle, 1240) – che per altro non tanto ha valenza sentimentale, quanto piuttosto riporta a quella dimensione mortuaria (l'appartenenza, appunto, al regno dei morti) che caratterizza il personaggio eponimo –, la riflessione sofoclea insiste sul rapporto fra sciagure e dissennatezza umana. In Garnier, invece, ben altra è la considerazione finale del Messenger («sa vie et son amour dedans l'air se perdirent»), volta a concludere la *pièce* con l'estremo e definitivo riconoscimento dei legami d'amore fra Hémon e Antigone, riconoscimento accolto e ribadito dal coro nel compianto sul *couple infortuné de fidelles Amans*, coppia che assume una volta di più il carattere dell'indissolubilità («Or reposez, enfans, en éternelle paix, / et vos douces amours conservez à jamais»).

Il rapporto con la novellistica sussiste in Rotrou, anzi viene accentuato da alcuni particolari: per esempio, dalla sostituzione della morte di Antigone per ferita di pugnale al suicidio per impiccagione, sostituzione aderente alla tipologia sanguante delle *histoires tragiques*⁴⁶; oppure dal fatto che entrambi gli amanti parlano prima di morire, invocando il nome della persona amata. A differenza che in Sofocle, comunque, in entrambe le *pièces* francesi Antigone è compianta proprio per l'impossibilità di realizzare l'amore: il suo

⁴⁶ Il tema del sangue contraddistingue le morti di Antigone ed Hémon. Ismène insiste sul sangue versato da Antigone («Le sang qu'elle a versé, l'embellit, et me tache, / il la peint généreuse, et me témoigne lâche», **Ro**, 1717-1718); Hémon, morente, introduce il motivo del *sang* nel rimprovero estremo mosso a Créon («Tenez, voilà le sang que vous m'avez donné: / ce corps qui fut à vous reste en votre puissance, / et vous va, par sa mort, payer de sa naissance», **Ro**, 1759-1761).

amore è troncato dalla morte, il suo amante/amato muore per causa sua e su di lei. Così la tragedia classica si fa nel dramma barocco eminentemente *Trauerspiel*, «rappresentazione luttuosa», ma – possiamo qui accettare l'acuto suggerimento di Walter Benjamin – rappresentazione interpretata a partire dallo spettatore⁴⁷: spettatore che, anzitutto, 'compinge'.

6. L'introduzione, o perlomeno l'accentuazione rispetto al modello antico, dell'aspetto sentimentale appare in primo luogo nella coppia degli *infortunés amans*, Antigone ed Hémon. In Rotrou, tuttavia, viene evocato un altro legame affettivo – anch'esso di coppia – che rappresenta la vera novità della riscrittura moderna della *fabula*: il legame tra Antigone e il fratello Polinice⁴⁸, di cui abbiamo già brevemente ricordato come nella modernità esso offra spunto a riletture psicanalitiche. Sicuramente un pretesto per sviluppare il discorso del rapporto tra fratello e sorella poteva ritrovarsi nelle *Fenicie* euripidee⁴⁹ o nella *Thebais* di Stazio⁵⁰, ma Rotrou trasforma in *amitié tendre* (**Ro**, 387) quel normale sentimento fra consanguinei che nella tragedia classica assume rilievo solo in virtù dell'importanza e della centralità del ghenos nella rete di rapporti interpersonali. La nozione di *tendresse* fa parte del codice galante e dell'*amour précieux*, come bene ha illustrato Jean-Michel Pelous, che proprio riguardo al testo di Rotrou sottolinea la compenetrazione, se non l'interscambiabilità, delle nozioni di *amitié* e di *amour*, e questo grazie anche all'estensione del vocabolario della *tendresse* che si fa vocabolario galante⁵¹.

⁴⁷ Cfr. W. BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1963, 1ª ed. Berlin, Ernst Rowohlt Verlag, 1928 (trad. it. di E. Filippini con *Nota al testo* di C. CASES: *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1971).

⁴⁸ Cfr. *infra*, pp. 141-165: *Garnier e Rotrou a Tebe ecc.*

⁴⁹ Cfr. EURIPIDE, *Fenicie*, 162-167: Antigone vedendo da lontano Polinice vorrebbe correre nell'aria ad abbracciarlo.

⁵⁰ Cfr. STATII, *Theb.*, XI, 354-487: Antigone dalle mura di Tebe si rivolge al fratello, facendosi forte del suo amore di sorella.

⁵¹ Cfr. J.-M. PELOUS, *op. cit.*, *passim*, in particolare pp. 18-22.

Possiamo citare il dialogo tra Antigone e Polynice, in parte ispirato alla scena di teicoscopia del libro XI della *Thebais* staziana:

POLYNICE Pour vous, ma chère sœur, pieuse, et sage fille,
Gloire du sang d'Édipe, honneur de sa famille:
Croyez qu'il me déplait, et très sensiblement,
De vous devoir dédire une fois seulement:
Mais, par cette amitié, si parfaite, et si tendre,
Par où je connais bien que vous me voulez prendre;
Et pour qui j'aurais peine à vous rien refuser,
De moi-même aujourd'hui, laissez-moi disposer;
Outre mon intérêt, et celui de la Grèce,
Mon honneur, plus que tout, à ce devoir me presse:
[...]
ANTIGONE Voilà donc cette sœur qui vous était si chère,
Econduite aujourd'hui d'une seule prière:
Hé quoi! cette amitié, qui naquit avec nous,
De qui non sans raison, Ætéocle est jaloux:
Et par qui je vois bien, que je lui suis suspecte,
Ne pouvant l'honorer, comme je vous respecte;
Cette tendre amitié, reçoit donc un refus,
Elle a perdu son droit, et ne vous touche plus:
[...]
Et vous plus inhumain, et plus inaccessible,
Conservez contre moi le titre d'invincible;
Moi, dont le nom tout seul, vous dût avoir touché,
[...]
Moi, malheureuse enfin, qui vous prie à genoux,
Moins pour l'amour de moi, que pour l'amour de vous
(Ro, 383-392, 395-402, 411-413, 417-418).

La *tendre amitié* – tale è riconosciuta anche da Polynice – si configura come un sentimento esclusivo – essa, infatti, si manifesta nei confronti del fratello prediletto, ma non dell'altro fratello, Ætéocle –, e segno di questa esclusività è la *jalousie* che essa suscita. D'altronde, dell'eccezionalità, se non dell'ambiguità di questa *amitié*, è ben cosapevole Antigone che analizza lucidamente la tipologia delle pulsioni affettive:

Une étroite amitié de tous temps nous a joints,
Qui passe de bien loin cet instincte ordinaire,

Par qui la sœur s'attache aux intérêts du frère
(Ro, 210-212).

Passe cet instincte: questa consapevolezza del *dépassement*, se non è assunzione di coscienza della trasgressione (trasgressione che acquisterebbe, qui, per certo valenza sessuale), è tuttavia la spia di un disagio rispetto alle norme della *bienséance*, quelle norme che di per sé il gioco della galanteria preziosa, cui appartengono sia il lessico sia i comportamenti della *tendresse*, non dovrebbe, almeno esteriormente, violare.

La fondamentale ambiguità dei sentimenti è messa in evidenza, d'altronde, dallo scambio di ruoli (*sœur/femme*), scambio affermato dalle attanti coinvolte nella vicenda tebana, in questo caso la sorella di Polynice, Antigone, e sua moglie, Argie, le quali entrambe riconoscono questa sostituzione che fa della *sœur* la *femme*:

ANTIGONE Est-ce Argie? ô ma sœur, quel bonheur me conduit?
Ou plutôt, quel destin à mon bonheur contraire,
Fait, que quand je vous vois, je ne vois plus mon frère?
Tant qu'il eut ce plaisir, ses sœurs ne l'eurent point,
Ses jours nous séparaient, et son trépas nous joint:
Quelque part, que pour vous, mon cœur prît en sa flamme,
Je ne vois que sa veuve, et n'ai point vu sa femme,
[...]
Ce n'est pas sans raison que sa perte m'est dure,
L'amitié nous joignait bien plus que la nature.
ARGIE Aussi, ma chère sœur, les Dieux m'en sont témoins,
Son trône était l'Aimant qui l'attirait le moins;
Ni repos, ni pays, ni mère, ni couronne,
Ne lui fut en objet, à l'égal d'Antigone;
Jour ni nuit n'ont passé qu'il ne parlât de vous,
Et non sans que mon cœur en fût un peu jaloux:
Car, à voir quelle part, nous avions en son âme,
Je paraissais sa sœur, et vous sembliez sa femme
(Ro, 972-978, 993-1002).

È una verità riconosciuta pubblicamente da Antigone. *Sans fard*: espressione che esclude infingimenti o censura. Non solo, ma il fatto che questa verità sia gridata dalle mura, non è un semplice espe-

diente condizionato dalla situazione classica della scena di teiscopio. È significativo di una volontà di disvelamento degli impulsi del profondo. Nello stesso tempo, il farsi evidente di una distanza fisica che annulla la possibilità di concretizzare le emozioni, costringe questi impulsi nell'ambito del desiderio. E ancora una volta l'effusione degli affetti è favorita non dalla vita, ma dalla morte («Ou plutôt, quel destin à mon bonheur contraire, / fait, que quand je vous vois, je ne vois plus mon frère? / [...] / Ses jours nous séparaient, et son trépas nous joint »).

Così, progressivamente, se da Garnier a Rotrou la vicenda di Antigone ha preso forma, distanziandosi dall'archetipo classico, come storia di amanti infelici, in Rotrou l'innamoramento – nella prospettiva della parte femminile – si sdoppia in un un gioco ambiguo di scambi sentimentali.

7. Sulle storie tebane susseguenti la storia di Edipo ritorna, dopo un quarto di secolo, Racine con una tragedia pubblicata nel 1664, *La Thébaïde, ou Les Frères ennemis*. Per rispetto dell'unità di azione, Racine lascia cadere la parte della tragedia derivata da Sofocle, limitandosi alla vicenda dei fratelli nemici. Tale prospettiva, la cui cifra unitaria è, per dirla con Barthes, una *haine homogène*⁵², l'odio mortale e vicendevole di Étéocle e Polynice, secondo quanto afferma lo stesso Racine non è quella dell'amore:

En un mot je suis persuadé que les tendresses ou les jalousies des Amants ne sauraient trouver que fort peu de places parmi les incestes, les parricides et toutes les autres horreurs qui composent l'Histoire d'Édipe et de sa malheureuse famille.⁵³

In realtà, il linguaggio della *tendresse* è fortemente presente nella *pièce* raciniana, sebbene sia essenzialmente il linguaggio della

⁵² Cfr. R. BARTHES, *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963, p. 69.

⁵³ *Préface* alla *Thébaïde*, in RACINE, *Œuvres complètes: I. Théâtre – Poésie*, édition présentée, établie et annotée par G. Forestier, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1999, p. 120 (sigla: **Ra**).

coppia Hémon/Antigone⁵⁴. Non solo: Antigone diventa centro di attenzioni sentimentali, perché, se Hémon appare il fidanzato devoto e appassionato (e ricambiato), Créon concupisce la nipote. Racine sottolinea anche il mutuo affetto di Antigone e Polynice, ma, in un soprassalto di *bienséance*, tiene a ricordare la netta differenza (e la superiorità) dell'amore sponsale rispetto a quello fraterno, dell'*amour* rispetto all'*amitié* (anche se questa *amitié* «surpasse l'ordinaire»), in una correzione del discorso che l'Antigone raciniana sembra mutuare da Rotrou:

ANTIGONE [...]

Nous nous aimions tous deux dès la plus tendre enfance,
Et j'avais sur son cœur une entière puissance;

Je trouvais à lui plaire une extrême douceur,
Et les chagrins du Frère étaient ceux de la Sœur.
Je le chéris toujours, encore qu'il m'oublie.

HÉMON Non non son amitié ne s'est point affaiblie,
Il vous chérit encor, mais ses yeux ont appris,
Que mon amour pour vous est bien d'un autre prix.

Quoique son amitié surpasse l'ordinaire,
Il voit combien l'Amant l'emporte sur le Frère.
Et qu'auprès de l'amour dont je ressens l'ardeur,
La plus forte amitié n'est au plus que tiédeur (**Ra**, 411-422).

In realtà, Racine non fa altro, per quanto concerne il personaggio d'Antigone, che confermare la trasformazione dell'eroina sofoclea nell'amante amata, secondo lo schema rinascimentale e barocco di Garnier e Rotrou, accogliendo anche alcuni spunti che incontreranno il favore dello psicanalimento moderno.

(2008)

⁵⁴ Cfr. D. CECCHETTI, *Polinice: ricostruzione di un personaggio. Racine legge il mito tebano*, in AA. VV., *Per Antigone. Vittorio Alfieri nel 250° anniversario della nascita*, «Convegno di Studi, Torino, 25-26 febbraio 1999», a cura di P. Trivero, Torino, Lexis, 2002, pp. 69-83.

Garnier e Rotrou a Tebe. Ricomposizione barocca di un nucleo tragico classico

1. Le storie di Edipo e della sua stirpe, che formano materia della cosiddetta *fabula* tebana, sono fra i miti classici maggiormente ricorrenti in un lungo itinerario di riscritture, dagli archetipi greco-latini al Novecento¹. Così è per la letteratura francese, ove nel Cinque e Seicento ritroviamo rifacimenti e rielaborazioni dei tre momenti successivi del mito: la storia parricida e incestuosa di Edipo, lo scontro fratricida dei figli Eteocle e Polinice, la vicenda di Antigone che affronta la morte per dare sepoltura rituale al fratello.

Dapprima è l'*Antigone* sofoclea ad attirare l'attenzione degli *interpretes* francesi – forse anche per la diffusione che ebbe in Francia la versione italiana di Luigi Alamanni (1533)² –, poi i grandi testi classici incentrati sulla guerra tebana: i *Sette a Tebe* di Eschilo, le *Fenicie* di Euripide, le *Phoenissae* di Seneca, la *Tebaide* di Stazio. Anche se occorre a questo riguardo una precisazione. Ai testi ora citati si fa indubbiamente riferimento nei tragediogra-

¹ Cfr. almeno G. PADUANO, *Lunga storia di Edipo Re. Freud, Sofocle e il teatro occidentale*, Torino, Einaudi, 1994; M. DELCOURT, *Œdipe ou la légende du conquérant*, Liège-Paris, Fac. de Philosophie et Lettres de Liège-Droz, 1944; C. ASTIER, *Le mythe d'Œdipe*, Paris, A. Colin, 1974; S. FRAISSE, *Le mythe d'Antigone*. Paris, A. Colin, 1974; G. STEINER, *Antigones*, Oxford, At the Clarendon Press, 1984 (trad. it.: *Le Antigoni*, Milano, Garzanti, 1990).

² L. ALAMANNI, *Tragedia di Antigone*, a cura di F. Spera, Torino, Edizioni Res, 1997; sulla fortuna di questo testo cfr. H. HAUVETTE, *Un exilé florentin à la cour de France au XVI^e siècle. Luigi Alamanni (1495-1556)*, Paris, Hachette, 1903.

fi francesi dal Cinque al Seicento³. Ma, come ha ben sottolineato Roy C. Knight in un capitolo sulla *Thébaïde* di Racine⁴, malgrado l'ostentazione di fonti greche, saranno quasi esclusivamente i latini Seneca e Stazio a fornire materiale per una rielaborazione che spesso è calco fedele. Il dramma dell'*Edipo re* – anch'esso peraltro mediato dall'*Oedipus* seneciano – troverà imitatori solo nel Seicento (l'*Œdipe* più antico, quello di Jean Prévost, è del 1614), mentre l'*Edipo a Colono* non avrà riscritture.

Dopo due riusciti tentativi cinquecenteschi di riproporre l'*Antigone* di Sofocle – quello di Calvy de La Fontaine (del 1542), di recente pubblicazione⁵ e quello di Baïf (del 1573)⁶ –, la storia so-

³ Così Garnier scrive nell'*Argument* della sua *pièce* (1580): «Ce sujet est traité diversement, par Eschyle en la Tragedie intitulee Des sept Capitaines à Thebes, par Sophocle en l'Antigone, par Euripide aux Phénisses, et par Senecque et Stace en leurs Thebaïdes» (cfr. R. GARNIER, *Antigone ou La Pieté, tragedie*, éd. crit. par J.-D. Beaudin, Paris, Champion, 1997, pp. 60-61; d'ora in poi sigla **G**). Racine, nella *Préface* che nel 1674 scriverà per la sua *Thébaïde* del 1664, rivendica il modello euripideo, e ostenta spregio per Seneca: «Je dressai à peu près mon plan sur *Les Phéniciennes* d'Euripide. Car pour *La Thébaïde* qui est dans Sénèque, je suis un peu de l'opinion d'Heinsius, et je tiens comme lui, que non seulement ce n'est point une tragédie de Sénèque, mais que c'est plutôt l'ouvrage d'un Déclamateur, qui ne savait ce que c'était que Tragédie» (RACINE, *Œuvres complètes: I. Théâtre - Poésie*, édition présentée, établie et annotée par G. Forestier, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1999, p. 119).

⁴ Cfr. R. C. KNIGHT, *Racine et la Grèce*, Paris, Nizet, 1974 (1^a ed. 1950), pp. 248-258; anche a proposito di Rotrou (*ibid.*, p. 254) Knight sottolinea la totale assenza di Euripide.

⁵ Cfr. CALVY DE LA FONTAINE, *L'«Antigone» de Sophocles*, a cura di M. Mastroianni, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000.

⁶ Cfr. J.-A. DE BAÏF, *Antigone*, con introd. di S. Maser, in *La tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, vol. V (1573-1575), dir. par E. Balmas et M. Dassoñville, Paris-Firenze, PUF-Olschki, 1993, pp. 1-69, ove si riproduce il testo dell'edizione Marty-Laveaux dalle *Œuvres en rime de Jean Antoine de Baïf*, Paris, A. Lemerre, 1881-1890 (Genève, Slatkine Reprints, 1966).

foclea della figlia di Edipo⁷ è riassorbita all'interno di lavori come le tragedie omonime di Garnier (1580)⁸ e di Rotrou (1638)⁹, autori che consacrano più della metà della loro rispettiva opera a ripercorrere i testi di Seneca e Stazio, e solo in seconda istanza ripropongono la vicenda della sepoltura di Polinice e della morte della sorella. Questo, forse, a evidenziare che l'interesse per i rapporti parentali – quelli di odio fra Eteocle e Polinice, quelli di amore fra Antigone e Polinice – prevale progressivamente nei tragici francesi sull'interesse per il grande tema, etico e religioso a un tempo, della *pietas* verso i defunti. Non per nulla Racine insisterà fin dal sottotitolo della sua prima tragedia (*Les frères ennemis*) sui rapporti fraterni e sullo scontro di passioni all'interno di questi. Nella *Thébaïde* raciniana, in effetti, Antigone esiste solo in funzione del nodo emotivo che si crea fra i figli di Edipo e, quando alla fine della *pièce* viene annunciata la sua morte¹⁰ –

⁷ Cfr. J. MOREL, *Le mythe d'Antigone de Garnier à Racine*, in Id., *Agréables mensonges. Essais sur le Théâtre français du XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1991, pp. 361-368 (art. pubblicato per la prima volta nel 1968); CH. MAZOUER, *Les Mythes antiques dans la tragédie française du XVI^e siècle*, in AA. VV., *L'Imaginaire du changement en France au XVI^e siècle*, éd. Cl.-G. Dubois, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1984, pp. 132-161; L. DE NARDIS, *Antigone in Francia: sec. XVI e XVII*, in Id., *Gli occhiali di Scaramuccia*, Palermo, Palumbo, 1993, pp. 43-56; M. MASTROIANNI, *Le «Antigoni» sofoclee del Cinquecento francese*, Firenze, Olschki, 2004.

⁸ Cfr. **G**.

⁹ Cfr. J. ROTROU, *Antigone*, in *Théâtre complet 2. Hercule mourant – Antigone – Iphigénie*, Paris, «Société des Textes Français Modernes», 1999, textes établis et présentés par B. Louvat, D. Moncond'huy et A. Riffaud, pp. 161-334; d'ora in poi sigla **R**.

¹⁰ Cfr. *La Thébaïde*, V, 5,1604-1614, in RACINE, *Œuvres complètes*, ed. cit., pp. 115-116: «Ah! regrets superflus! / Elle n'a fait qu'entrer dans la chambre prochaine, / et du meme poignard dont est morte la Reine, / sans que je pusse voir son funeste dessein, / cette fière Princesse a percé son beau sein. / Elle s'en est, Seigneur, mortellement frappée, / et dans son sang, hélas! elle est soudain tombée, / jugez à cet objet ce que j'ai dû sentir. / Mais sa belle âme enfin toute prête à sortir, / *Cher Hémon, c'est à toi que je me Sacrifie*, / dit-elle, et ce moment a terminé sa vie».

morte in nessun modo connessa con il problema degli onori funebri da rendere a Polinice –, il suo è il logico uscire di scena («sa belle âme enfin toute prête à sortir...») di chi ha esaurito ogni sua ragion d'essere, venuto meno il ruolo, per così dire, di referente sentimentale nella complessa rete di emozioni che si instaura tra fratelli e sorella, tra fidanzata e fidanzato (quest'ultimo peraltro anch'esso consanguineo).

Fin dagli archetipi classici vi è tuttavia, nella rappresentazione dei rapporti tra fratelli – e dei personaggi in tali rapporti coinvolti – uno spostamento di prospettiva nelle successive riletture del mito. Già Eschilo ed Euripide – in un'identica cornice d'azione, quella dello scontro fratricida dinanzi a Tebe – si pongono da una ben diversa angolatura. Eschilo inquadra la riflessione sul destino ultimo della stirpe di Edipo, nel quadro più vasto di un dramma epico, celebrazione della lotta di tutto un popolo su cui incombe la rovina. Nei *Sette a Tebe* Eteocle è eroe positivo, in quanto difensore della sua terra; Polinice invece è personaggio totalmente negativo, perché muove guerra con rabbia feroce alla patria e agli dei patrii, ed è condannato in quanto litigioso e assetato di vendetta. Per Euripide il canto epico cede alla deplorazione della violenza e della sofferenza: al centro dell'azione tragica c'è non tanto la giusta lotta difensiva di uno stato minacciato da distruzione, quanto il dissidio tra fratelli, provocato da personale brama di potere e causa di sciagura anche per il popolo innocente. Polinice è, nelle *Fenicie*, visto con simpatia, mentre Eteocle è rappresentato quale tiranno incurante del diritto e della giustizia. Eteocle non è, come in Eschilo, il condottiero che unendo alla risolutezza la riflessione rende certa la vittoria: egli è solo ossessionato dal desiderio di annientare il fratello, che per lui è unicamente il nemico che gli contende il potere.

2. Sarà fundamentalmente lo schema dei rapporti disegnato da Euripide ad essere seguito, con varianti e contaminazioni, dalla tradizione rinascimentale e barocca. Ma lo sarà non direttamente – anche se il nome di Euripide ritorna – bensì, come si è detto, attraverso la ripresa, con aggiunte, omissioni e modifiche, operata da Seneca nelle sue *Phoenissae* e da Stazio nella *Tebaide*. Possiamo verificarlo nelle due opere già citate, di struttura simile, composte a sessant'anni circa di distanza (1580 e

1638), alle soglie e alla fine di quello che possiamo considerare come *âge baroque* francese. Si tratta dell'*Antigone* di Garnier e di quella di Rotrou, entrambe tragedie «doppie», che riuniscono in una sola *pièce* due azioni tragiche successive: la contesa mortale dei due fratelli e la fine di Antigone, condotta a morte per avere reso gli onori funebri a Polinice. La prima azione è quella che ci interessa, cui Garnier consacra i primi tre atti e Rotrou i primi due e le prime due scene del terzo.

Per questa parte della sua *pièce*, Garnier nell'*Argument* fa riferimento a Eschilo, Euripide, Seneca e Stazio¹¹: in realtà non tiene alcun conto dei *Sette a Tebe* e, malgrado una citazione puntuale¹², non sembra servirsi neppure delle *Fenicie* euripidee. Segue invece le *Phoenissae* seneciane – opera di cui sussistono peraltro solo due lunghi frammenti (vv. 1-362, in cui Edipo è protagonista; vv. 363-665, in cui è protagonista Giocasta) – nel I e II atto, e nel III il poema di Stazio, da cui deriva la descrizione del duello fratricida (nel IV e V atto, invece, seguirà l'*Antigone* sofoclea).

Nel calco fedele al testo di Seneca, Garnier raccoglie lo spunto della predilezione per Polinice, predilezione che qui è materna ed è connessa al motivo dell'ingiustizia sofferta e della sventura¹³. Già in Seneca l'esitazione di Giocasta, divisa fra i due fi-

¹¹ Cfr. *supra*, nota 3.

¹² G 468-471 è imitazione dei primi cinque versi delle *Fenicie* di Euripide.

¹³ Come in Seneca, è attraverso il personaggio di Giocasta che la storia della tragica rivalità fratricida si riconnette al turbamento fatale dei legami familiari all'interno della stirpe di Edipo: Giocasta «ha fatto» non solo un crimine ma anche dei criminali (S 367-370: «Hoc leue est quod sum nocens: / feci nocentes. Hoc quoque etiamnunc leue est: / peperit nocentes. Derat aerumnis meis, / ut et hostem amarem»; G 486-489: «Moi je n'ay pas esté tant seulement mechante, / mais j'ay faict ces mechants de qui je me lamente: / je les ay engendrez pour estre le flambeau / de cette grand' Cité prochaine du tombeau»). Così per Seneca l'amore di Giocasta per Polinice è ulteriore esplicitazione di male, nella catena di sciagure che generano sciagure: «eppure mancava alle mie sventure l'amore per un nemico».

gli, si poneva come problema di coscienza, in un *débat* interiore puntualmente ripreso da Garnier:

Quid optem quidue decernam haut scio.
Regnum reposit: causa repentis bona est,
mala sic petentis. Vota quae faciam parens?
Vtrimque natum uideo: nil possum pie
pietate salua facere: quodcumque alteri
optabo nato fiet alterius malo¹⁴.

Las je ne sçay que faire! à bon droict Polynice
Se plaint qu'en le chassant Eteocle jouisse
Seul du sceptre ancien, combien qu'il soit celuy
Qui le doit pretendre aussi bien comme luy:
Toutesfois dejetté de sa native terre,
Ja depuis trois moissons de ville en ville il erre
Miserable et chetif, jusqu'à tant qu'il s'est veu
Chez Adraste, qui l'a pour son gendre receu.
Il a des Rois voisins imploré les armees,
Dont il couvre aujourd'huy les campagnes Cadmees
[...]
Pour qui me banderay-je? hélas! auquel des deux
Ma faveur donneray-je, estant la mere d'eux?
Je ne puis plaire à l'un, sans à l'autre desplaire:
Faire du bien à l'un, sans à l'autre malfaire,
Ny souhaiter que l'un ait prospere succez,
Sans souhaiter aussi que l'autre l'ait mauvais
(G 506-515 e 520-525).

Dibattito che Giocasta risolve, in Seneca come in Garnier, con una scelta a favore della giustizia calpestata e di chi è sventurato:

¹⁴ *Phoenissae*, 377-382, in L. ANNAEI SENECAE, *Tragoediae*, recognovit brevis adnotatione critica instruit O. Zwielerin, Oxford, At the Clarendon Press, 1986, p. 112; d'ora in poi sigla S (come già alla nota precedente).

Sed utrumque quamuis diligam affectu pari,
quo causa melior sorsque deterior trahit
inclinat animus semper infirmo fauens:
miseros magis fortuna conciliat suis (S 383-386).

Tous deux sont mes enfans: mais bien que je les aime
D'egale affection, comme mon ame mesme,
J'incline toutesfois beaucoup plus pour celuy
Dont la cause est meilleure, et qui a plus d'ennuy.
On a communement pitié des miserables,
Et leur condition nous les rend favorables (G 526-531).

Nella moralità stoica e nello psicologismo seneciano Garnier trova spunti che da un lato riportano a una sentenziosità consona al gusto manieristico dall'altro pongono l'accento sull'effetto patetico, con lo sviluppo di quella che in Seneca è la retorica dei sentimenti¹⁵.

¹⁵ Cfr. S 515-525: «Nate post multos mihi / remise soles, nate suspensae metus / et spes parentis, cuius aspectum deos / semper rogavi, cum tuus reditus mihi / tantum esset erepturus aduentu tuo / quantum daturus: 'Quando pro te desinam' / dixi 'timere?' Dixit inridens deus: / 'Ipsum timebis'. Nempe nisi bellum foret, / ego te carerem, nempe si tu non fores, / bello carerem. Triste conspectus datur / pretium tui durumque sed matri placet»; G 752-767: «O mon fils mon cher fils, ma crainte et mon espoir, / que j'ay tant souhaité, tant désiré revoir, / vous me privez du bien que je devois attendre, / nous venant assaillir au lieu de nous defendre. / Hélas! faut-il mon fils, mon cher fils, et faut-il / qu'au retour désiré de vostre long exil, / pour le commun esclandre en larmes je me noye, / au lieu que je pensois ne pleurer que de joye? / Mon fils, et falloit-il vous revoir jamais, / ou en vous revoyant bannir la douce paix / du cœur de la patrie, et de fureur civile / nos peuples saccager et nostre belle ville? / Ainsi sans vous la guerre on ne verroit icy, / ainsi vous sans la guerre on ne verroit aussi. / La guerre vous estreint d'une si forte serre, / qu'on ne vous peut avoir sans que l'on ait la guerre», dove l'autore moderno ritrova oltre al patetismo della situazione, i giochi retorici di gusto manierista (S 522-524 = G 764-765). Giochi che attireranno ancora l'attenzione di Rotrou, in una iterazione barocca degli effetti (R a. II, sc. 4: «JOC. [...] Enfin, sans vous, mon fils, je n'aurais

In Garnier la rappresentazione di Polinice (Eteocle non compare, se non evocato dal racconto che il messaggero fa del duello fratricida) ruota su due motivi essenziali.

Il primo, derivato da S 598, è l'illustrazione della massima «In seruitutem cadere de regno graue est» (puntualmente resa da G 860-861: «O que c'est chose dure et qui tourmente bien, / se voir de maistre esclave, et de Roy n'estre rien») mediante l'autorappresentazione che Polinice fa di se stesso come esule (*profugus, exilé*), costretto a mendicare la vita presso genti straniere, in una contrapposizione con Eteocle – raffronto di ricchezza e miseria – ove l'evocazione di luogo (*regia superba/parua casa; royau-me/maison de chaume*) assume valore emblematico, con accentuazione di teatralità in Garnier che fa risaltare l'immagine dell'*affligé Polynice*:

Seray-je donc tousjours errant parmy le monde?
 Traineray-je ma vie à jamais vagabonde?
 Comme un homme exilé, me faut-il à jamais
 Mon vivre mendier de palais en palais,
 Sans terre, sans moyens? Quelle peine plus dure
 Eussé-je deu porter si j'eusse esté parjure
 Comme cet affronteur? Doy-je souffrir le mal
 Que devoit endurer un cœur si desloyal?
 Faut-il qu'il ait profit de sa fraude et malice?
 Où se retirera l'affligé Polynice?
 Où voulez-vous qu'il aille? Eteocle a le bien
 Du commun heritage, et ne me laisse rien.
 Qu'il jouisse de tout, qu'il ait seul le Royaume,
 Et qu'on me baille aumoins quelque maison de chaume,
 Ce sera mon palais, je me pourray vanter
 D'avoir quelque manoir sans ailleurs m'absenter.

pas la guerre; / mais sans la guerre aussi, je ne vous aurais pas. POL. [...] Il est vrai que sans moi, vous n'auriez pas la guerre, / mais sans la guerre aussi, je ne vous aurois pas. ÉTÉ. [...] Il est vrai, que sans vous, Thèbes serait sans guerre, / mais elle aura la guerre, et vous ne l'aurez pas»).

Mais je n'ay rien du tout, et me convient pour vivre,
 Comme esclave habiter chezAdraste et le suivre
 (G 842-859).¹⁶

Come in Seneca, la Giocasta di Garnier alla *querela* di Polinice replica con una proposta politica: se Polinice ha bisogno di un regno (G 862-864: «Si vous avez desir d'estre supreme Prince, / d'avoir sous vostre main sujete une province, / et que ne puissiez vivre exempt de royauté [...]»), cerchi nuove terre e rivolga le sue *fieres legions* alla conquista delle fertili e ricche regioni dell'Asia; Eteocle stesso potrà essergli alleato (G 887-888: «Là Thebes vous aurez, et vostre frere mesme / suivant vos estendars»). È stato notato come qui, in Seneca, «si affacci l'idea della guerra civile come perversione di forze sane, destinate secondo natura ad un espansionismo esterno: un pensiero estraneo all'orizzonte ideologico del teatro attico, e perfettamente ambientato, invece, nel dibattito augusteo sulla guerra civile»¹⁷. Non diversamente il teatro francese – dall'epoca delle guerre di religione agli anni in cui si afferma la concezione espansionista e di conquista di Luigi XIV –, nelle tre tappe successive di Garnier, Rotrou, Racine¹⁸, riprende il motivo della contrapposizione guerra civile/guerra di conquista come una tematica che può avere ora un significato di deplorazione sulle *misères du temps* ora un significato di celebrazione imperialista, in chiave eroica.

¹⁶ Cfr. S 586-597: «Vt profugus errem semper? Vt patria arcear / opemque gentis hospes hesternae sequar? / Quid paterer aliud si fefellissem fidem? / Si peierassem? Fraudis alienae dabo / poenas, at ille praemium scelerum feret? / Iubes abire: matris imperio obsequor, – / da quo reuertar. Regia frater meus / habitet superba; parua me abscondat casa: / hanc da repulso; liceat exiguo lare / pensare regnum. Coniugi donum datus / arbitria thalami dura felicitis feram / humilisque socerum lixa dominantem sequar?».

¹⁷ Cfr. A. BARCHIESI, *L'incesto e il regno*, in SENECA, *Le Fenicie*, a cura di A. Barchiesi, Padova, Marsilio, 1988, pp. 9-39, qui pp. 21-22.

¹⁸ Cfr. G 862-897; R a. II, sc. 4, pp. 31-32; RACINE, 1135-1150.

Un motivo nuovo invece rispetto alle *Phoenissae* – dove peraltro abbiamo una rappresentazione del potere quale tirannide sciolta da qualsiasi legame contrattuale con i sudditi¹⁹ – è quella caratterizzazione di Polinice, che sarà ripresa da Rotrou e Racine, come di un principe meno accetto ai cittadini tebani di quanto non lo sia Eteocle (G 914-915: «IOC. Il [= Eteocle] est plus agreable / aux citoyens que vous. POL. Et moy plus redoutable»). La contrapposizione Eteocle/Polinice come *plus agreable/plus redoutable* – che in qualche modo capovolge la rappresentazione euripidea di un Eteocle cinico, dalla natura dispotica, e di un Polinice umano, dalla natura incline agli affetti²⁰ – trova una sua esplicitazione nella ripresa ampliata di quella che nel testo seneciano è l'affermazione, per non dire l'ostentazione, del nesso indissolubile *Royaume/haine*, ostentazione spostata da Eteocle a Polinice:

Ne regne, qui voudra de haine estre delivre.
Car avec le Royaume est la haine tousjours,

¹⁹ Cfr. S 654-659: «Regnare non uult, esse qui inuisus timet: / simul ista mundi conditor posuit deus / odium atque regnum: regis hoc magni reor / odia ipsa premere. Multa dominantem uetat / amor suorum; plus in iratos licet. / Qui uult amari, languida regnat manu». La battuta seneciana, cui corrisponde G 919-925, è posta sulla bocca di Eteocle che fa una fugace apparizione nel finale del frammento delle *Phoenissae*, e segna una ripresa della rappresentazione euripidea di Eteocle come di un tiranno che non si cura di diritto e di giustizia, né tantomeno di essere amato dai sudditi (cfr. EURIP., *Phoen.*, 521-525).

²⁰ In realtà non si tratta di un capovolgimento voluto, e neppure di una ripresa degli schemi rappresentativi di Eschilo, malgrado il riferimento dell'*Argument* citato ai *Sette a Tebe*, bensì di una confusione dovuta al fatto che nell'ultima parte delle *Phoenissae* di Seneca l'attribuzione delle battute è perturbata nella tradizione manoscritta ed editoriale. È questo il motivo per cui Garnier sposta a Polinice la *tirade* in esaltazione della tirannide, aprendo così la strada a quella che sarà una caratterizzazione del personaggio nelle tragedie francesi del Seicento: cfr. *infra*, pp.167-190: *Perché Polinice diventa cattivo. Rivisitazione dei classici e traditio testuale*.

Tousjours elle se voit dans les royales Cours:
Et croy que Jupiter sur les Cieux ne commande,
Sans estre mal-voulu de la celeste bande.
Ne me chault de me voir de mes peuples hai,
Moyennant que je sois et craint et obeï (G 919-925).

Così, da Eteocle a Polinice è fatta slittare la replica minacciosa a Giocasta, replica che fa del personaggio non solo un ambizioso, esaltato dal potere, ma un folle maniaco pronto ad ogni crudeltà:

ETE. [...] Pro regno uelim...
IOC. Patriam, penates coniugem flammis dare?
ETE. Imperia pretio quolibet constant bene (S 662-664).

POL. Il n'est rien de si doux, ny de si delectable.
Pour garder un Royaume, ou pour le conquerir
Je ferois volontiers femme et enfans mourir,
Brusler temples, maisons, foudroyer toute chose:
Bref il n'est rien si saint, que je ne me propose
De perdre mille fois, et mille fois encor,
Pour me voir sur la teste une couronne d'or.
C'est tousjours bon marché, quelque prix qu'on y mette.
Nul n'achette trop cher qui un Royaume achette
(G 926-935).

Le battute finali delle *Phoenissae*, nella *mens* seneciana, «caratterizzano bene Eteocle, sia come modello estremo di tiranno, sia anche come anti-modello del saggio. Come tiranno, Eteocle rappresenta un grado massimo di perversione: non solo è infatuato del potere e vede nell'occupazione del potere un fine assoluto, secondo una caratteristica ricorrente del tiranno, ma è addirittura disposto a sacrificare alla guerra civile la stessa posta che la guerra civile mette in gioco, cioè la conservazione fisica del suo regno. In questa sua astratta disponibilità alla catastrofe, Eteocle va oltre la teorizzazione, tipica del tiranno in tutta la cultura romana, dell'*oderint dum metuant*. Nello stesso tempo Eteocle si configura come un *anti-sapiens*. Con la metafora apparentemente banale del *pretium* Eteocle colloca la tirannide al centro del suo sistema di valori, senza più chiedersi

a quale prezzo vada commisurata: proprio nel ruolo che il pensiero educativo di Seneca assegna alla *sapientia*»²¹.

Nel passaggio alla rielaborazione di Garnier, l'astrattezza intellettuale del tiranno seneciano pronto genericamente, e su un piano «assoluto», a pagare *pretium quodlibet*, si concretizza nell'evidenza del tutto realistica dei *pretia* da contrapporre alla *couronne d'or*: strage di mogli e figli, devastazione di templi e case, rovina di ogni cosa, anche la più santa. Se la concretizzazione è enfaticamente nella direzione di un effetto barocco, lo spostamento dell'icona del tiranno sul personaggio di Polinice, dovuta a fattori casuali ed esterni di varianti del testo tradito²², pone dei problemi di congruenza con l'immagine dell'*esule affligé*, dell'eroe sofferente, assetato di vendetta, sì, ma di «giusta» vendetta. Ed è a partire infatti da questa doppia caratterizzazione che si svilupperà in Rotrou, una sessantina d'anni più tardi, la reinterpretazione della storia dei fratelli nemici.

3. Rotrou nell'*Antigone* del 1638 ripropone puntualmente la struttura «doppia» di Garnier, raccontando lo scontro fratricida fino a metà del III atto della sua *pièce*, e di qui alla fine riprendendo l'argomento dell'*Antigone* sofoclea. Per la prima vicenda, quella dei *frères ennemis*, le fonti classiche sono Seneca e

²¹ Cfr. A. BARCHIESI, *Note a SENECA, Phoenissae*, ed. cit., p. 130.

²² Cfr. *supra*, nota 20.

²³ Assolutamente assente il riferimento a Euripide indicato dagli antichi prefatori, come Viollet-le-Duc che nell'edizione del 1820 (Paris, Desoer, t. IV, pp. 3-4), denunciando il modello euripideo, segnala anche la trasformazione del carattere dei due fratelli: «[...] en général cependant ce fut Euripide que Rotrou prit pour modèle, spécialement dans la première moitié de sa tragédie, tout en altérant le caractère de ses héros; faute qui a été commise par Racine lui-même quand il traita ce sujet. Euripide fait porter l'intérêt du spectateur sur Polynice, en représentant Étéocle, qui a la puissance en main, comme un tyran. Les deux auteurs français, au contraire, ont montré Étéocle comme un homme humain, aimé du peuple qu'il gouverne, tandis que Polynice est vraiment odieux. On le plaint dans Euripide; on le hait dans les deux tragédies françaises».

Stazio (*Theb.*, XI e XII), mediate però dal rifacimento di Garnier²³, sulla cui ricostruzione dei personaggi di Eteocle e Polinice, buoni e malvagi a un tempo, Rotrou si basa.

Questo è lo schema strutturale dei primi tre atti della tragedia:

I, 1: Giocasta al suo risveglio apprende che, mentre essa dormiva, Eteocle ha mosso le truppe tebane contro l'assediante Polinice.

I, 2: Antigone racconta di Meneceo che si è sacrificato per la salvezza di Tebe (v. Stazio).

I, 3: Creonte prorompe in invettive contro Eteocle e contro gli dei, deprecando la morte del figlio Meneceo.

I, 4: Incontro tra Antigone ed Emone, che racconta di aver voluto salvare Polinice in battaglia, ben conoscendo la *tendresse* della sorella per il fratello.

I, 6: Polinice informa il suocero Adrasto, re di Argo, di aver deciso di sfidare Eteocle a duello mortale (v. Stazio).

II, 1: Polinice sotto le mura di Tebe sfida Eteocle (v. Stazio).

II, 2: Polinice respinge le preghiere di Antigone, che dall'alto delle mura cerca di indurlo alla pacificazione (v. Stazio).

II, 3: Eteocle si dichiara *prêt à satisfaire* Polinice (v. Stazio) e accetta la sfida del fratello.

II, 4: Vano tentativo di conciliazione da parte di Giocasta (v. Seneca e Garnier, di cui viene ripresa l'erronea lettura del testo seneciano).

Nell'intervallo tra il II e il III atto Giocasta si uccide.

III, 1: Stanze di Antigone sulla Fortuna.

III, 2: Emone racconta ad Antigone l'esito del duello fratricida (v. Stazio e Garnier); dalle parole di Antigone si viene anche a sapere che Giocasta è morta.

III, 3: Ismene riferisce del divieto, da parte di Creonte, di seppellire Polinice.

III, 4: Antigone chiede di essere lasciata sola per piangere i suoi morti.

Quella che viene considerata *faute* da Viollet-le-Duc, rispetto a Euripide, non è altro che fedeltà a Garnier, il quale, come si è detto, legge male Seneca.

III, 5: Antigone, invano sconsigliata da Ismene, dichiara di voler celebrare il rito funerario di Polinice (inizia l'imitazione dell'*Antigone* sofoclea, che, con l'introduzione di qualche variante, verrà continuata nel IV e V atto²⁴).

Quella che in Garnier era, a proposito del personaggio di Polinice, un'oscillazione incongrua tra l'immagine dell'eroe sventurato e la rappresentazione del tiranno invisibile ai sudditi – oscillazione dovuta a problemi di lettura di un testo classico tradito in modo difettoso – diventa in Rotrou un arricchimento di questo stesso personaggio, variamente e volutamente sfaccettato. Approfondimento che trae vantaggio dal fatto che Rotrou lascia cadere la prima parte delle *Phoenissae* seneciane, parte invece ripresa nel primo atto di Garnier, centrato sul confronto fra Edipo ed Antigone che cerca di dissuadere il padre dal darsi la morte. Tutto, nei primi tre atti di Rotrou, viene riportato allo scontro dei *frères ennemis*, con grande rilievo del ruolo di Polinice.

L'assenza di un riferimento diretto alla tradizione greca, a Euripide in particolare, è dimostrata dallo scarso peso del personaggio di Eteocle, almeno sul piano quantitativo della presenza testuale. Eteocle vive drammaticamente in quanto antagonista del fratello, e in quanto tale ha un'importanza fondamentale, ma vive soprattutto evocato dall'odio di Polinice più che in interventi suoi verbali diretti. Egli si dichiara *prêt à satisfaire* Polinice nella sua volontà fratricida, addirittura rivendica d'averlo preceduto in questa determinazione («j'en prétendais la gloire, et tu me l'as ravie: / cent fois de ce dessein mon cœur m'avait pressé, / et ce n'est que du temps que tu m'as devancé», **R a. II**, sc. 3). Per contro, riprendendo lo spunto introdotto marginalmente da Garnier (vv. 914-915), Eteocle si autolegittima in nome del proprio buon governo e dell'amore dei sudditi:

²⁴ Secondo Jacques Morel (*Le mythe d'Antigone*, cit., p. 362) Rotrou, probabilmente, avrebbe letto Sofocle nella versione-rifacimento di Alamanni.

Sur le désir des miens, mon trône se soutient,
Je lui cétais l'Etat, mais l'Etat me retient:
J'étais prêt à quitter le Sceptre qu'on lui nie,
Le peuple aime mon règne et craint sa tyrannie:
Je le possède aussi, moins que je ne le sers,
Les honneurs qu'il me rend, sont d'honorables fers
(**R a. I**, sc. 3).

Polinice invece ha una caratterizzazione complessa e contraddittoria. Se da un lato *rage*²⁵ e *fureur*²⁶ sono le sue connotazioni, dall'altro si manifesta in lui capacità di sentimenti teneri²⁷, per la moglie e le sorelle, soprattutto per Antigone, anche se nello scontro tra queste due componenti prevale per certo la *rage*:

Non, ma mère elle-même au milieu de nos armes,
Ni mes sœurs à mes pieds les yeux baignés de larmes,
Quelque droit qu'Antigone ait dessus mes esprits,
Ne détourneraient pas le dessein que j'ai pris,
Ou sa vie ou la mienne, importunes sangsues,

²⁵ Cfr. **R a. I**, sc. 6: «[...] j'ouvre l'oreille au conseil de la rage, / piqué de désespoir, bien plus que de courage»; *ibid.*: «Quelle rage, bon Dieux! vous occupe le sein?».

²⁶ Cfr. **R a. I**, sc. 6: «[...] la Nature même / souscrit à cet arrêt de ma fureur extrême»; **R a. I**, sc. 4: «Certes, jamais Lion, par un autre irrité, / au combat plus ardent ne s'est précipité»; *ibid.*: «[...] / se jette furieux au plus fort du danger».

²⁷ Cfr. **R a. I**, sc. 6: «Adieu, vous que mon cœur aime si tendrement, / et que le Ciel doua d'une vertu si rare, / un éternel adieu peut-être nous sépare / [...] / Et vous, sage vieillard, digne d'un autre gendre, / ayez soin que la terre, au moins, couvre ma cendre» (STATII, *Theb.*, XI, 187-192, ed. R. Lesueur, Paris, Les Belles Lettres, 1990-1994, t. III, p. 88: «Iamque uale, coniunx, dulcesque ualete Mycenae! / At tu, care socer – nec enim omnis culpa malorum / me penes et Superi mecum Parcaeque nocentes – / sis lenis cineri, meque haec post proelia raptum / alitibus fratrique tegas urnamque reportes – / hoc tantum – et natae melius conubia iungas»).

Doivent crever du sang dont elles sont repues
(R a. I, sc. 6)²⁸;

al punto di trasformare il richiamo al *foedus*, al patto di giustizia, in cupa parodia, nella grottesca rappresentazione di un rito fratricida («[...] signons nos accords / de notre propre sang, et sur nos propres corps», R a. II, sc. 3). Polinice stesso è consapevole di essere in preda a una *passion* che travalica le remore imposte dalla *déférence* per le persone care:

Plutôt, ma chère sœur, que de me commander
Ce que ma passion ne vous peut accorder,
Venez m'ôter ce fer, oui venez, mais sur l'heure,
Plongez-le dans mon sein, et faites que je meure;
Pour vous ma déférence ira jusqu'au trépas,
Mais je ne saurais vivre et ne me venger pas (R a. II, sc. 2).

Mais ne m'opposez plus d'inutiles avis;
Parle, ma passion, les tiens seront suivis (R a. II, sc. 4).

Anche se poi questa *passion* viene diversamente definita e giustificata, creando ulteriori dicotomie nella rappresentazione del personaggio, a seconda delle fonti cui Rotrou risale: in questo, più incerto di quello che sarà Racine nel rendere coerenti i diversi apporti della tradizione. Diversa, infatti, è la caratterizzazione di Polinice nelle scene in cui è confrontato con il suocero e la moglie (a. I, sc. 6) e con Antigone (a. II, sc. 2), scene che derivano da Stazio (*Theb.*, XI), dalla connotazione che ritroviamo nella scena 4 del II atto – quella in cui Giocasta cerca di distogliere i figli dallo scontro fratricida –, scena che deriva da Seneca (e da Garnier).

Nelle scene ispirate alla *Tebaide* latina Polinice, malgrado *rage* e *fureur*, si muove in una dimensione etica. Anzitutto dimostra con-

²⁸ Cfr. STATII, *Theb.*, XI, 170-173, ed. cit., p. 87: «Non si atra parens miseraeque sorores / in media arma cadant, non si ipse ad bella ruenti / obstet et extinctos galeae pater ingerat orbes, / deficiam».

sapevolezza delle proprie colpe e, pur rivendicando con fermezza il suo buon diritto, si riconosce *auteur de tant de maux*: colpevolezza, tuttavia, connessa con la nozione di *chétif*, autodefinitoria di una situazione di miseria e depauperamento in cui il personaggio si situa. Lo stesso duello fratricida assume una funzione penitenziale di soddisfazione delle colpe commesse nei confronti degli innocenti, colpe riconosciute, con rimorso, come tali²⁹:

C'est moi, chétif, c'est moi, qui dedans vos Estats
Où vous régniez en paix sur tant de Potentats,
Mauvais hôte, ai porté de ces maudites terres
Dessous un front d'amour des semences de guerres,
Le flambeau de l'Hymen, qui m'allia chez vous,
Est le tison fatal qui vous consomme tous;
Vous mettiez un serpent au sein de votre fille,
Qui devait étouffer toute votre famille:
J'ai trop, certes, j'ai trop fait voir de lâcheté
Pour tant de patience et pour tant de bonté:
Auteur de tant de maux, je ne veux plus de grace,
Il est temps, ou jamais, que je vous satisfasse,
Et qu'un duel enfin entre mon frère et moi... (R a. I, sc. 6).

La *fureur* è ricondotta a un'esigenza della natura, che impone di opporsi all'ingiustizia e condanna l'inganno e lo spergiuro: un'esigenza assoluta, superiore a quella che pure è anch'essa *voix de la nature*, la voce del sangue. Così la condanna del fratricidio viene ribaltata nella condanna di quello che appare, nelle parole di Polinice, il peccato più grave, la frode:

[...] la Nature même
Souscrit à cet arrêt de ma fureur extrême
Outre qu'elle est muette, où parle la raison,
Elle ne s'entend pas avec la trahison:
Au contraire, elle enseigne à repousser l'injure,

²⁹ Il tema, di risonanza cristiana, risale comunque a Stazio: «[...] nunc saltem exoluere fas sit / quae merui» (*Theb.*, XI, 162-163, *ibid.*, p. 87).

Et condamne surtout, la fraude, et le perjure:
Que doit plus la Nature à mon frère qu'à moi,
Pour me lier les mains lorsqu'il me rompt sa foi (R a. I, sc. 6).

In nome di questa esigenza, Polinice nega di essere affetto da ambizione per la corona, ambizione che invece riconoscerà come *passion* coercente nel brano derivato da Seneca (R a. II, sc. 4). Qui, invece, unico motore dell'agire di Polinice è la passione per la giustizia:

Non, non, ne point régner, les Dieux m'en sont témoins,
Est le ressentiment qui me touche le moins.
Et jamais ma Couronne entre mes mains remise,
N'aurait d'autorité qui ne vous fût soumise:
Mais qu'un traître viole avec impunité
Le respect de l'accord entre nous arrêté,
Et que j'observe après celui de la naissance,
Une vertu si lâche excède ma puissance:
Il faut trop de foiblesse à pouvoir l'exercer (R a. I, sc. 6).

Anche nella scena ispirata a Seneca si tratta di *passion*, ma di una passione caratterizzata negativamente come ambizione e odio («passe [*ma passion*] au dernier excès que peu faire paraître / l'amour d'une Couronne, et la haine d'un traître», R a. II, sc. 4, p. 33). Il tema seneciano, che abbiamo già sottolineato in Garnier, del *profugus*, dell'*exilé*, assume in Rotrou il tono aspro di una deplorazione per il perduto potere³⁰, là dove nella *pièce* del 1580 era soltanto autocommiserazione per l'esilio: un esilio cui avrebbe potuto rimediare anche solo una capanna, purché sul suolo patrio³¹. Ed è questo potere argomento di un *débat* che sarà poi ampliato da Racine, *débat* sicuramente debitore del discorso sulla ti-

³⁰ Cfr. R a. II, sc. 4: «Ne vous semble-t-il point, que la gloire d'un Prince / soit d'errer vagabond, de province en province, / chassé de mes pays, de mes biens, de ma cour; / de mon partage encor, dois-je point de retour? / [...] / Il faut qu'un traître règne, et que je sois banni».

³¹ Cfr. G 854-857: «Qu'il jouisse de tout, qu'il ait seul le Royaume, / et

rannide proprio del teatro di Seneca in genere, ma anche della discussione sull'assolutismo in un'epoca in cui il potere – considerato tirannico – di Richelieu schiaccia (tra il 1635 e il 1639) una serie di ribellioni di eccezionale ampiezza e affronta i complotti che fanno capo al fratello del re, Gaston d'Orléans.

È dubbio che vi sia qui – com'era invece in Garnier – una semplice riflessione sulla natura intrinsecamente violenta del potere e sul nesso inseparabile fra *Royaume* e *haine*. Vi è piuttosto l'affermazione dell'assolutezza del potere e della necessaria indifferenza all'approvazione contrattuale dei sudditi:

JOC. Mais quoi? son règne plaît, le vôtre est redouté.
Il a gagné les cœurs... POL. Et moi, moins populaire,
Je tiens indifférent, d'être craint, ou de plaire,
Qui règne, aimé des siens, en est moins absolu:
Cet amour rompt souvent ce qu'il a résolu:
Plus est permis aux Rois, à qui plus on s'oppose,
Une lâche douceur au mépris les expose;
Le peuple, trop aisé, les lie en les aimant,
Il faut pour être aimé, régner trop mollement.
JOC. L'amour de ses sujets, est une sûre garde.
POL. Souvent qui trop se fie, aussi trop se hasarde
(R a. II, sc. 4).

Tuttavia l'affermazione dei diritti della monarchia assoluta è connessa a una caratterizzazione profondamente negativa (in questa scena almeno) di Polinice, di cui si accentua l'aspetto di diffidenza, come costitutivo di un essere «politico» forgiato dall'esperienza («Ma sûreté dépend de n'être plus crédule; / la Nature n'a plus d'inviolables droits, / de son propre intérêt chacun se fait des lois», R a. II, sc. 4). Diffidenza anche nei confronti della madre («votre parole, enfin, m'est suspecte en effet / ma mère pourrait bien ce que mon frère a fait», *ibid.*), in una equiparazione abnorme di madre e tradimento («Vous, et sa trahison l'avez donc couronné?», *ibid.*) da

qu'on me baille aumoins quelque maison de chaume, / ce sera mon palais, je me pourray vanter / d'avoir quelque manoir sans ailleurs

parte di un personaggio di cui altrove, in Rotrou, la cifra connotativa è la capacità di *tendresse*.

Diffidente, ambizioso, pieno d'odio, Polinice contrasta l'affettività della madre, espressa con un lessico – *embrasser, pleurs, sanglots, soupirs, baisers* – che ne accentua il patetismo barocco³²; e la contrasta con un «cœur aussi dur qu'un rocher», al punto da scatenare un meccanismo di rigetto in Giocasta stessa, la quale conclude la microtragedia derivata da Seneca con una maledizione che ripropone quella maledizione di Edipo ai figli appartenente al frammento delle *Phoenissae* (S 350-358) trascurato da Rotrou.

4. L'intervento originale tuttavia, da parte di Rotrou, nella rappresentazione di Polinice lo riscontriamo nell'introduzione del tema della *tendresse* che lega fratello e sorella³³.

Nelle precedenti rese dell'*Antigone* greca – in Calvy, in Baïf e in Garnier – erano cadute le possibili valenze sessuali del κείμαι sofocleo («φίλη μετ' αὐτοῦ κείσομαι, φίλου μέτα [io giacerò con lui, cara con caro]»³⁴), quali almeno sono individuate dalla critica moderna³⁵. Certamente in Garnier vi è un'accentuazione del *côté* sentimentale rispetto agli archetipi classici, ma tale accentuazione appartiene alla vicenda di Emone/Antigone. In Rotrou stesso, là dove la presenza del modello è normativa, come nella scena di origine seneciana, Polinice denuncia soltanto due sbocchi alla sua *passion*: «l'amour d'une couronne et la haine d'un traître»³⁶.

³² Cfr. R a. II, sc. 4: «Mais votre défiance à la fin doit cesser, / le voilà désarmé: puis-je vous embrasser? / faites ici, mes pleurs, l'office de la langue, / mes sanglots, mes soupirs, commencez ma harangue. / Enfin les Dieux, mon fils, ont exaucé mes vœux, / j'obtiens, en ces baisers, la faveur que je veux».

³³ Ricuperando forse uno spunto dalle *Fenicie* euripidee (vv. 162-167), là dove Antigone rivedendo da lontano Polinice vorrebbe correre nell'aria ad abbracciarlo.

³⁴ SOFOCLE, *Antigone*, v. 73, in ID., *Tragedie e frammenti*, a cura di G. Paduano, Torino, UTET, 1982, vol. I, p. 258.

³⁵ Cfr. *ibid.*, pp. 258-259 (note di G. Paduano al testo).

Dove però si scioglie dall'imitazione diretta, Rotrou costruisce il legame tra fratello e sorella, secondo i canoni dell'*amour précieus*. È nella seconda scena, infatti, dell'atto secondo³⁷ che Polinice assume una sua configurazione nuova all'insegna della *tendresse* e dell'*amitié* («par cette *amitié*, si parfaite et si *tendre*», R a. II, sc. 2), al punto che il rapporto con Antigone – per bocca stessa del fratello – viene elaborato come *exemplum* di *amitié* perfet-

³⁶ Per contro Emone, in uno dei passi di maggiore *galanterie* della *pièce* (R a. I, sc. 4), fa passare in seconda linea la *couronne* rispetto alla *foi* nei confronti dell'amata («nulle raison d'Etat, nul respect de Couronne / ne pourraient ébranler la foi que je vous donne», *ibid.*).

³⁷ Vi è comunque a monte il riferimento al testo di Stazio: testo non teatrale su cui Rotrou si permette variazioni, impensabili quando riproduce un modello di struttura drammatica quale è quello delle *Phoenissae* di Seneca. Cfr. STAZIO, *Theb.*, XI, 354-387, ed. cit., t. III, pp. 94-95: «At parte ex alia tacitos obstante tumultu / Antigone furata gradus – nec casta retardat / uirginitas – uolat Ogygii fastigia muri / exsuperare furens; senior comes haeret eunti / Actor et hic summas non duraturus ad arces. / Vtque procul uisis paulum dubitauit in armis / agnouitque – nefas! – iaculis et uoce superba / tecta incessentem, magno prius omnia planctu / implet et ex muris ceu descensura profatur: / «Comprime tela manu paulumque hanc respice turrem, / frater, et horrentes refer in mea lumina cristas! / Agnoscisne hostes? Sic annua pacta fidemque / poscimus? Hi questus, haec est bona causa modesti / exulis? Argolicos per te, germane, penates / – nam Tyriis iam nullus honos –, per si quid in illa / dulce domo, summitte animos: en utraque gentis / turba rogant ambaeque acies; rogat illa suorum / Antigone deuota malis suspectaque regi, / et tantum tua, dure, soror. Saltem ora trucesque / solue genas; liceat uultus fortasse supremum / noscere dilectos et ad haec lamenta uidere / anne fleas. Illum gemitu iam supplice mater / frangit et exsertum dimittere dicitur ensem: / tu mihi fortis adhuc? Mihi quae tua nocte dieque / exilia erroneque fleo, iamiamque tumentem / placui tibi saepe patrem? Quid crimine soluis germanum? Nempe ille fidem et stata foedera rupit, / ille nocens saeuusque suis; tamen ecce uocatus / non uenit.» His paulum furor elanguescere dictis / coeperat, obstreperet quamquam atque obstaret Erinys; / iam summissa manus, lente iam flectit habenas, / iam tacet; erumpunt gemitus lacrimasque fatetur / cassis; hebet irae, pariterque et abire nocentem / et uenisse pudet [...].»

ta, *amitié* e *tendresse* peraltro qui contrapposte a *honneur*, secondo uno schema che trova sua realizzazione compiuta nella coeva drammaturgia di Corneille:

Pour vous, ma chère sœur, pieuse et sage fille,
Gloire du sang d'Édipe, honneur de sa famille:
Croyez qu'il me déplaît, et très-sensiblement,
De vous devoir dédire une fois seulement:
Mais, par certe amitié, si parfaite, et si tendre
Par où je connais bien que vous me voulez prendre;
Et pour qui j'aurais peine à vous rien refuser,
De moi-même aujourd'hui, laissez-moi disposer;
Outre mon intérêt, et celui de la Grèce,
Mon honneur, plus que tout, à ce devoir me presse
(R a. II, sc. 2).

Come Jean-Michel Pelous ha molto ben sottolineato a proposito della rappresentazione dell'amore nell'epoca cosiddetta preziosa, già nel testo di Rotrou «ove è questione d'amicizia e non d'amore, quest'amicizia conserva spesso le apparenze dell'amore e ne prende a prestito, per larga parte, il cerimoniale e il vocabolario»³⁸.

La *tendresse* non è disgiunta dalla *galanterie*, e ne è ben consapevole Emone che, al corrente del sentimento sororale di Antigone, salva la vita a Polinice come omaggio alla donna amata:

L'amitié qui vous joint autant que la naissance,
M'a fait contre nous-même embrasser sa défense:
Il conserve en sa vie un bien qui vous est dû,
Bien mieux que sa valeur vous l'avez défendu,
Vous étiez son bouclier au milieu des armes,
Et vous l'avez sauvé, seule, absente, et sans armes
(R a. I, sc 4).

³⁸ Cfr. J-M. PELOUS, *Amour précieux, amour galant* (1654-1675). *Essai sur la représentation de l'amour dans la littérature et la société mondaines*, Paris, Klincksieck, 1980, pp. 18-22, qui p. 18.

Un omaggio tenero e galante a un tempo, dato il contesto in cui è situato: un contesto in cui passione e sofferenza si confrontano attraverso un dialogo governato dalle norme della *bienséance* cortese³⁹.

Nel quadro della *galanterie* preziosa che fa da cornice all'intrecciarsi dei rapporti sentimentali, Rotrou ricupera in una certa misura quelle valenze sessuali che potevano essere implicite nei rapidi spunti in cui Sofocle affrontava il motivo dell'incontro di fratello e sorella nell'oltretomba. L'eccezionalità dell'*étroite amitié* per Polinice – legame di tutta una vita, quasi conaturato all'essere stesso della coppia fraterna («qui naquit avec nous») – è sottolineato come qualcosa che travalica la norma ordinaria di natura:

Une étroite amitié de tous temps nous a joints,
Qui passe de bien loin cet instinct ordinaire,
Par qui la sœur s'attache aux intérêts du frère (R a. I, sc. 4).

L'indubbia componente erotica di questa *amitié* è evidenziata dalla gelosia che essa suscita in Eteocle, l'escluso dalla com-

³⁹ Antigone, immersa nel dolore, rimprovera la mancanza di *respect* di Creonte («Voyez, mon cher Hémon, comme sa violence / va jusques à l'outrage et jusqu'à l'insolence: / j'approuve sa douleur, mais pour quelle raison / lui fait-elle offenser toute notre maison? / et suivant, sans respect, sa brutale colère, / troubler jusqu'aux Enfers le repos de mon père», R a. I, sc. 4). Per parte sua Emone ricorda la sua passione con parole prese a prestito dal lessico galante, e fonde effusione d'amore e considerazioni sulla scorrettezza di comportamento del padre («Ce malheur m'est commun avec votre misère, / de rougir comme vous des fautes de mon père, / qui forçant tout respect, ose bien à vos yeux, / ces astres qui pourraient en imposer aux Dieux, / passer insolemment jusqu'à certe licence, / (L'Amour a dérobé ce mot à la naissance) / mais, Madame, mon sens ne s'est point démenti. / Et je ne puis tenir pour un mauvais parti. / Cet esprit violent, si ma crainte n'est vaine, / pour les siens et pour soi, promet beaucoup de peine: / et je n'ose vous dire une secrète peur / que m'imprime en l'esprit cette mauvaise humeur», *ibid.*).

plicità sentimentale, ricacciato dall'ambito degli affetti a quello del *devoir*, ben consapevole che in Antigone, se è uguale verso entrambi i fratelli l'osservanza del dovere, disuguale è la pratica dell'amore:

Et si la vérité se peut dire sans fard,
 Ætéocle en mon cœur n'eut jamais tant de part,
 Quoiqu'un même devoir pour tous deux m'intéresse
 J'ai toujours chéri l'autre avec plus de tendresse,
 Jamais nos volontés ne faisaient qu'un parti (R a. I, sc. 4).

Hé quoi! cette amitié, qui naquit avec nous,
 De qui, non sans raison, Ætéocle est jaloux:
 Et par qui je vois bien, que je lui suis suspecte,
 Ne pouvant l'honorer comme je vous respecte [...]
 (R a. II, sc. 2)⁴⁰.

La *vérité sans fard*: cade la censura, e il non dicibile viene accettato e riconosciuto, dapprima all'interno di un altro rapporto affettivo (quello di Emone e Antigone), poi pubblicamente proclamato nella scena di teicoscopia, ove quella che poteva essere confessione sussurrata ad Emone, diventa grido al fratello amato in presenza della comunità.

Ma il momento della verità è anche il momento della delusione. Le due «volontés [qui] ne faisaient qu'un parti» sono irrimediabilmente divise, così come *séparés* sono i corpi fisici cui non è più permesso neppure «un seul embrassement». Mentre Antigone è sempre la stessa, Polinice è mutato, e all'amore risponde con il rifiuto:

⁴⁰ La stessa evocazione di concetti come *honneur* e *respect* è significativa. I verbi *honorer* e *respecter* introdotti a caratterizzare il rapporto interpersonale della sorella con i fratelli, sono un evidente schermo linguistico che vela/svela la realtà dell'*amitié* di Antigone per Polinice. Il linguaggio della *bienséance* denuncia, proprio nella contrapposizione dei vocaboli, la vera natura di un *respect* cui risulta del tutto inadeguato l'*honneur* prestato a Eteocle.

Mais je suis toujours même, et lui s'est démenti (R a. I, sc. 4).

Cette tendre amitié, reçoit donc un refus,
 Elle a perdu son droit, et ne vous touche plus (R a. II, sc. 2).

Così quest'altra microtragedia – quella dell'incontro Antigone/Polinice –, si conclude nel farsi *inhumain* dell'umano, nella ripresa da Stazio del tema delle lacrime⁴¹. Lacrime che in Rotrou accompagnano la manifestazione di un amore troppo spesso deluso:

Et vous plus inhumain, et plus inaccessible,
 Conservez contre moi le titre d'invincible;
 Moi, dont le nom tout seul, vous dût avoir touché,
 Dont depuis votre exil, les yeux n'ont point séché,⁴²
 Moi, qui sans vous mentir, trouverais trop aisée
 Quelque mort qui pour vous pût m'être proposée,
 Moi, malheureuse enfin, qui vous prie à genoux,
 Moins pour l'amour de moi, que pour l'amour de vous
 (R a. II, sc. 2)

Grande esercizio, dunque, di rielaborazione di fonti classiche è quello di Rotrou, nel tentativo di ricostruire, a partire da Seneca e da Stazio soprattutto, dei nuclei tragici che siano rivisitazione dell'antico alla luce di una *mondanité* barocca, se non addirittura anticipazione del *Tendre* prezioso. Tentativo, però, che sfocia in un moltiplicarsi di microstrutture teatrali, connotate qui da un'ambigua e oscillante caratterizzazione dei personaggi, in attesa che giunga la sintesi unificatrice di Racine.

(2002)

⁴¹ In Stazio piange anche Polinice (*Theb.*, XI, 385-386, ed. cit., t. III, p. 95: «erumpunt gemitus lacrimasque fatetur / cassis»), mentre in Rotrou le lacrime appartengono ad Antigone.

⁴² Cfr. STATII, *Theb.*, XI, 377-378, *ibid.*: «Mihi guae tua nocte diegue / exilia erroresque fleo».

Perché Polinice diventa cattivo. Rivisitazione dei classici e *traditio* testuale

1. Nella plurisecolare trattazione del mito dei Labdacidi la rappresentazione dei fratelli nemici, Eteocle e Polinice, subisce un'evoluzione. Già a partire da Eschilo ed Euripide assistiamo a mutamenti di prospettiva. Nei *Sette a Tebe* Eteocle è connotato positivamente, quale difensore accanito ed eroico della sua terra, mentre Polinice è connotato negativamente, nella sua volontà rabbiosa di distruggere la patria. Nelle *Fenicie* invece la caratterizzazione è capovolta¹: Eteocle è il tiranno che non si cura della giustizia ma solo del

¹ Lo schema generale delle *Fenicie* euripidee è il seguente: *Prologo*: Giocasta racconta del suo matrimonio incestuoso e delle sciagure che ne sono derivate. Antigone sale sull'alto del palazzo e si fa indicare dal pedagogo i condottieri dell'esercito argivo. - *Parodo*. - *Primo episodio*: Polinice, entrato in Tebe, si incontra con Giocasta. Giunge Eteocle, e Giocasta tenta invano di riconciliare i figli, che dopo un violento scontro verbale si ripromettono di ritrovarsi l'un contro l'altro in battaglia. *Primo stasimo*. - *Secondo episodio*: Eteocle discute con Creonte della disposizione delle truppe e dà gli ultimi ordini prima dello scontro decisivo. - *Secondo stasimo*. - *Terzo episodio*: Tiresia rivela a Creonte che gli dei esigono la morte di suo figlio Meneceo per salvare Tebe. Creonte vorrebbe salvare Meneceo, ma questi lo inganna e va volontariamente a morire. - *Terzo stasimo*. - *Quarto episodio*: Un messo annuncia a Giocasta il sacrificio di Meneceo e le descrive la battaglia alle sette porte. La informa pure dell'imminenza del duello fraticida. Giocasta invita Antigone a seguirla sul campo di battaglia per un estremo tentativo di rappacificazione. - *Quarto stasimo*. - *Quinto episodio*: A Creonte che piange la morte di Meneceo viene detto che Giocasta e Antigone sono uscite dalla città per tentare di riconciliare Eteocle e Polinice. Arriva un messo che annuncia la morte dei due fratelli, ne descrive il duello, e annuncia altresì il suicidio di Giocasta sul cadavere dei figli. - *Duetto corale di Antigone ed Edipo*. - *Esodo*: Creonte bandisce Edipo, vieta la sepoltura

potere, a cui non vuole a nessun costo rinunciare; Polinice difende il suo buon diritto, ama la patria di cui ha profonda nostalgia, è capace di commozione e affetti.

Cinque secoli più tardi il mito è rivisitato da Seneca e Stazio. Seneca, autore anche di un *Oedipus*, nelle sue *Phoenissae* riprende materiale da Euripide, con alcuni spunti da Sofocle. Le *Phoenissae* sono, nel *corpus* tragico seneciano, un testo anomalo nella sua brevità (664 versi) e nella sua apparente frammentarietà. L'insieme si compone di due parti: vv. 1-362, con Edipo come protagonista; vv. 363-664, con Giocasta come personaggio centrale. Seguendo uno dei primi editori moderni, Rudolph Peiper (1867), alcuni critici hanno ipotizzato che si tratti di frammenti di due diverse tragedie, di cui solo la seconda corrisponderebbe al rifacimento delle *Fenicie* euripidee. Altri, sulla scia dell'editore Friedrich Leo (1878-1879), ritengono che le *Phoenissae* siano il risultato della fusione di due pezzi declamatori indipendenti. Oggi in genere si pensa che si tratti di un'unica tragedia, trasmessa incompiuta², la cui struttura è la seguente: a) dopo una lunga discussione (vv. 1-319) fra Edipo, disperato, e Antigone che cerca di dissuadere il padre dal darsi la morte, vi è un breve dialogo fra Edipo e un *nuntius* tebano (vv. 320-362) che informa il vecchio re della guerra fratricida dei figli e lo prega di intervenire: invano, perché Edipo non solo non accoglie l'invito del *nuntius*, ma maledice i figli; b) dopo una presentazione dei fatti dal punto di vista di Giocasta e l'evocazione delle truppe nemiche schierate davanti a Tebe (vv. 363-419) iniziano i tentativi della madre di mettere pace tra i figli, tentativi che culminano nel dialogo con Polinice (vv. 420-664). Fonte principale di Seneca sono le *Fenicie* di Euripide: *Phoen.*, 363-442 fonde due scene euripidee, la teicoscopia (*Eurip.*, 87-192) e la scena in cui un messo invita Giocasta ad accorrere sul campo di battaglia per porre fine alla carneficina (*Eurip.*, 1217-1283); *Phoen.*, 443-664 riprende da Euripide, molto liberamente e

di Polinice (rivendicando di eseguire le disposizioni di Eteocle) e minaccia Antigone che protesta. Infine Antigone decide di accompagnare Edipo nel suo esilio.

² Cfr. TH. HIRSCHBERG, *Senecas Phoenissen, Einteilung und Kommentar*, Berlin, de Gruyter. 1989.

sintetizzando, l'incontro della madre con i figli (*Eurip.*, 301-637), in particolare il dialogo con Polinice. Dall'*Edipo a Colono* di Sofocle deriva l'immagine che apre la prima parte, quella di Antigone che guida Edipo cieco («Caeci parentis regimen et fessi unicum / patris leuamen, nata, etc.», *Phoen.*, 1 segg.). A differenza però dell'*Edipo Coloneus*, l'*Edipo delle Phoenissae*, ritenendo di non avere sufficientemente espiato, vorrebbe uccidersi sulle pendici del Citerone: variante questa suggerita probabilmente dall'*Edipo re* e fondamento del successivo dialogo fra Antigone e il padre, in cui si dibatte il tema, caro a Seneca e agli stoici, del suicidio.

Nella connotazione dei fratelli nemici Seneca segue Euripide. Polinice viene rappresentato desideroso di rivendicare i diritti della giustizia calpestate («Sceleris et fraudis suae / poenas nefandus frater ut nullas ferat?», *Phoen.*, 643b-644) è convinto che la caduta dal *regnum* alla *servitus* sia la peggiore delle sventure, ma nello stesso tempo appare accessibile ai sentimenti, al punto di dichiararsi disposto ad accogliere l'invito della madre in cambio della possibilità di ritornare in patria:

Ut profugus errem semper? Ut patria arcear
 opemque gentis hospes externa sequar?
 Quid paterer aliud, si fefellissem fidem?
 Si peierassem? Fraudis alienae dabo
 poenas, at ille praemiurn scelerum feret?
 Iubes abire? Matris imperio obsequor -
 da quo reuertar. Regia frater meus
 habitet superba, parua me abscondat casa.
 Hanc da repulso; liceat exiguo lare
 pensare regnum. Coniugi donum datus
 arbitria thalami dura felicitis feram
 humilisque socerum lixa dominantem sequar?
 In seruitutem cadere de regno graue est³.

³ *Phoenissae*, 586-598 in L. ANNÆI SENECAE, *Tragoediae*, recognovit brevisque adnotatione critica instruxit O. Zwierlein, Oxford, At the Clarendon Press, 1986, pp. 119-120 (a questa edizione si farà riferimento con la sigla S).

In riscontro Eteocle (vv. 651b-664) non solo viene rappresentato come assetato di potere, ma cinico teorizzatore di un'autorità tirannica che disdegna il consenso dei sudditi e i limiti imposti dal diritto⁴. Peraltro nelle *Phoenissae* sono molto pochi i versi consacrati alla rappresentazione dei fratelli: la maggior parte dell'episodio nel testo seneciano è occupato dalle battute di Giocasta e tende alla rappresentazione della madre, nella cui disperazione si riflette l'orrore della situazione.

Nella *Thebais* di Stazio Polinice conserva la caratterizzazione di maggiore umanità e di disponibilità alla commozione, addirittura viene introdotto il motivo delle lacrime, estraneo alla precedente tradizione. Per un momento, prima di replicare con ira all'ira del fratello, Polinice piange di fronte ad Antigone, mentre il suo *furor* comincia a *elanguescere*:

[...] His paulum furor elanguescere dictis
cooperat, obstreperet quarnquam atque obstaret Erinys;
iam summissa manus, lente iam flectit habenas,
iam tacet; erumpunt gemitus lacrimasque fatetur
cassis; hebent irae, pariterque et abire nocentem
et uenisse pudet [...]⁵.

Per quanto invece concerne l'episodio del duello fratricida – assente in Seneca a causa dell'incompiutezza delle *Phoenissae* –, esso è oggetto di una rappresentazione (in Euripide ad opera di un messaggero⁶) che assume valore di *exemplum* riguardo la

⁴ Anche in questa rappresentazione di Eteocle Seneca è fedele alla prospettiva delle *Fenicie* Euripidee (cfr. vv. 524-525, ed. D.J. Mastronarde Cambridge, At the University Press, 1994, p. 81: «ἐπερ γὰρ ἀδικεῖν χρή, τυραννίδος πέρι / κάλλιστον ἀδικεῖν, τᾶλλα δ'εὐσεβεῖν χρεών [E se bisogna commettere ingiustizia, ebbene, se è per il potere, è splendido commettere ingiustizia! Per il resto poi sii pio e buono!]»).

⁵ STATII, *Theb.*, XI, 382-387, ed. R. Lesueur, Paris, Les Belles Lettres, 1990-1994, vol. III, p. 95.

⁶ La descrizione del duello viene offerta solo da Euripide nelle *Fenicie* (vv. 1359-1424) e da Stazio (*Theb.*, XI, 497-573). Nei *Sette a Tebe* di

forza invincibile dell'odio. Qui la connotazione dei due fratelli non è più differenziata, poiché entrambi si identificano nella violenza e nella volontà pervicace di vicendevole distruzione.

2. La ripresa del mito dei *frères ennemis* in Francia avviene nel Cinquecento ad opera di Robert Garnier. Questi pubblica nel 1580 una tragedia, *Antigone ou La Pieté*⁷, che nei primi tre atti ripercorre la vicenda di Eteocle e Polinice e negli ultimi due quella di Antigone mandata a morte per avere celebrato il rito funebre in onore del fratello. Nel suo *Argument* Garnier richiama tutti gli antecedenti classici del mito:

Ce sujet est traité diversement, par Eschyle en la Tragedie intitulee Des sept Capitaines à Thebes, par Sophocle en l'Antigone, par Euripide aux Phenisses, et par Senecque et Staces en leurs Thebaides (G, pp. 60-61);

ma, in realtà, nei primi tre atti segue unicamente le *Phoenissae* di Seneca⁸ (a. I e II) e la *Thebais* di Stazio (a. III)⁹. E sarà a sua volta,

Eschilo (vv. 792-819) il messaggero non descrive il duello, ma si limita ad annunciare la morte che i fratelli si sono vicendevolmente inflitta.

⁷ *Antigone, ou la pieté*, tragedie de Rob. Garnier, à Paris, par Mamert Patisson, 1580; R. GARNIER, *Antigone ou La Pieté*, vv. 910-935, éd. critique par J.-D. Beaudin, Paris, Champion, 1997, pp. 92-94 (a questa edizione si farà riferimento con la sigla G).

⁸ Jean-Dominique Beaudin riconosce due *loci* euripidei in Garnier. G 468-471 riecheggia verosimilmente i primi versi delle *Fenicie* di Euripide, G 474-475 riecheggerebbero Eurip., 79. Di recente Daniela Dalla Valle ha attirato l'attenzione su un'altra tragedia trascurata dalla critica, quasi contemporanea della *pièce* di Garnier, la *Thebaïde* di Robelin, del 1584 (cfr. D. DALLA VALLE, *Polinice nella «Thébaïde» di Jean Robelin*, in AA.VV., *Per Antigone: Vittorio Alfieri nel 250° anniversario della nascita*, «Atti del Convegno di studi dell'Università di Torino: 25 e 26 febbraio 1999», a cura di P. Trivero, Torino, Studio Lexis, 2002, pp. 55-67), che tratta lo stesso mito.

⁹ Per ciò che concerne il quarto e quinto atto della *pièce* di Garnier – quelli che ricalcano l'*Antigone* di Sofocle –, fonte immediata, con buona pro-

sempre unitamente a Seneca e Stazio, fonte dell'*Antigone* di Rotrou (1638), quest'ultimo fonte della *Thebaïde* di Racine (1664)¹⁰.

Tuttavia Garnier sembra introdurre un mutamento di prospettiva nella caratterizzazione di Polinice (Eteocle non compare di persona nella *pièce* francese). Fino a G 905 Polinice conserva la duplice connotazione presente in Seneca, il quale per parte sua la deriva da Euripide: noi riscontriamo, con qualche lievissima variante che non altera minimamente il senso del testo seneciano, assoluta fedeltà di resa in G 468-909 rispetto a S 363-651a. Da un lato, infatti, il desiderio di rivalse di Polinice su Eteocle poggia sulla difesa del diritto: non la bramosia del potere in se stessa, ma la volontà di punire il fratello per il suo tradimento («[...] Madame, il faut qu'il soit puny / de m'avoir traistrement de ma terre banny», G 904-905) rende Polinice saldo sulle sue posizioni. D'altro canto, come nelle *Phoenissae*, scopriamo un temperamento sensibile, fortemente emotivo, aperto agli affetti, che per nostalgia di patria sarebbe anche disposto ad abbandonare il potere («Qu'il jouisse de tout, qu'il ait seul le Royaume, / et qu'on me baille aumoins quelque maison de chaume, / ce sera mom palais, je me pourray vanter / d'avoir quelque manoir sans ailleurs m'absenter», G 854-857) e sarebbe pronto a mutare la *regia superba*, il *palais*, con la *parua casa*, la *maison de chaume*, pur di evitare l'umiliazione di una dipendenza dalla moglie e dal suocero. Un temperamento, se si vuole, contraddittorio, che oscilla tra amore – dedizione addirittura, come abbiamo visto in Seneca, e disponibilità all'obbedienza nei confron-

bilità, è non tanto il testo greco originale, quanto il rifacimento della tragedia sofoclea ad opera di Jean-Antoine de Baif (1573).

¹⁰ Anche Racine nella *Préface* alla *Thébaïde* (cfr. il testo in RACINE, *Œuvres complètes: I. Théâtre – Poesie*, édition présentée, établie et annotée par G. Forestier, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1999, p. 119: a questa edizione si farà riferimento con la sigla **Ra**) dichiara di avere seguito il *plan* di Euripide, ma, come ha chiaramente evidenziato Roy C. Knight (*Racine et la Grèce*, Paris, Nizet, 1974 [1^a ed. 1950], pp. 248-258), si tratta di un'ostentazione di classicismo che non corrisponde a verità, in quanto il modello è Rotrou, e attraverso Rotrou Seneca.

ti della madre – e risentimento per l'ingiustizia subita: non per nulla, nel momento stesso in cui piange sulla sua condizione di *profugus*, *homme exilé* e dichiara di acconsentire a cedere il regno al fratello, Polinice prorompe nella deprecazione di una sorte che penalizza la lealtà e premia il tradimento («Doy-je souffrir le mal / que devoit endurer un cœur si desloyal? / Faut-il qu'il ait profit de sa fraude et malice?», G 848-850).

A partire da G 910 il testo francese cambia profondamente la connotazione di Polinice. Conviene raffrontare attentamente S 651b-664 e G 910-935:

[...] **ETE.** Numeret, est tanti mihi / cum regibus iacere. Te turbae exulum / ascribo. **IO.** Regna, dummodo invisus tuis. / **ETE.** Regnare non uult, esse qui inuisus timet: / simul ista mundi conditor posuit deus, / odium atque regnum: regis hoc magni reor, / odia ipsa premere. Multa dominantem uetat / amor suorum; plus in iratos licet. / Qui uult amari, languida regnat manu. / **IO.** Inuisa numquam imperia retinentur diu. / **ETE.** Praecepta melius imperii reges dabunt; / exilia tu compone. Pro regno uelim - / **IO.** Patriam penates coniugem flammis dare? / **ETE.** Imperia pretio quolibet constant bene (S 651b-664)¹¹.

Po. Il ny a tel malheur que perdre son empire. / **Io.** Qui fait guerre à son frere est encore un pire. / **Po.** De poursuivre un parjure appelez-vous malheur? / **Io.** Il est vostre germain. **Po.** Mais ce n'est qu'un volleur, / un volleur de Royaume. **Io.** Il est plus agreable / aux citoyens que vous. **Po.** Et moy plus redoutable. / **Io.** Les voudriez-vous regir contre leur volonté? / **Po.** Un peuple contumax par la force est donté. / **Io.** En la haine des miens je ne voudrois pas vivre. / **Po.** Ne regne, qui voudra de haine estre delivre. / Car avec le Royaume est la haine tousjours, / tousjours elle se voit dans les royales Cours: / et croy

¹¹ Giancarlo Giardina nella sua edizione edita così: vv. 652b-653 «**Io.** Te turbae exulum / ascribo. - Regna, dummodo invisus tuis»; v. 662 «exilia tu dispone» (L. ANNAEI SENECAE, *Tragoediae*, recensuit praefatione et apparatu critico instruxit I.C. Giardina, Bologna, Editrice Compositori, 1966, vol. I. pp. 176-177).

que Jupiter sur les Cieux ne commande, / sans estre mal-voulu de la celeste bande. / Ne me chault de me voir de mes peuples hai, / movennant que je sois et craint et obeï. / **Io.** *C'est une grande charge, un faix insupportable.* / **Po.** *Il n'est rien de si doux, ny de si delectable.* / Pour garder un Royaume, ou pour le conquerir / je ferois volontiers femme et enfans mourir, / brusler temples, maisons, foudroyer toute chose: / bref il n'est rien si saint, que le ne me propose / de perdre mille fois, et mille fois encor, / pour me voir sur la teste une couronne d'or. / C'est toujours bon marché, quelque prix qu'on y mette. / Nul n'achette trop cher qui un Royaume achette (G 910-935)¹².

Nella *Phoenissae*, dopo avere rievocato la maledizione che grava sui Labdacidi¹² e sul trono tebano, da nessuno mai occupato *impune* – maledizione che fa del regnare in Tebe un castigo («regnabit. Est. haec poena») –, Giocasta depreca la nuova infamia: l'ultimo re detiene il potere in spregio ai patti, *fide rupta*, e tra i fedifraghi deve essere annoverato («numeres licet inter istos»). A questo punto, nella *pièce* di Seneca, compare Eteocle che, irridendo alla madre, riprende tracotante il *numeres* di Giocasta («*Numeret, est tanti mihi cum regibus iacere* [Mi annoveri pure in questa serie:

¹¹ Il corsivo segnala addizioni e varianti di Garnier rispetto al testo di Seneca.

¹² Cfr. S 645-651a: «Ne metue, poenas et quidem soluet graues: / regnabit. Est haec poena. Si dubitas, auo / patrique crede: Cadmus hoc dicet tibi / Cadmique proles. Sceptra Thebarum fuit / impune nulli gerere - nec quisquam fide / rupta tenebat illa: iam numeres licet / frattem inter istos».

tanto mi è prezioso anche solo giacere morto tra i re]»). Continuando poi nel suo atteggiamento di sfida, Eteocle propone una concezione «nera» della sovranità, affermando il nesso inscindibile fra potere assoluto e terrore, *odium atque regnum*, mentre si dichiara pronto a pagare *pretium quodlibet* per l'*imperium*. Così le battute conclusive delle *Phoenissae* (S 651b-664) definiscono Eteocle come tipo del tiranno, e nello stesso tempo come personaggio privo di incertezze ed esitazioni, quelle incertezze che ritroviamo invece nell'umanità contraddittoria e infelice del fratello. Noi non sappiamo quale sviluppo avrebbe avuto il personaggio in una eventuale prosecuzione della tragedia, ma, secondo Alessandro Barchiesi, in questa rapida evocazione di Eteocle «Seneca ha estremizzato la riflessione sul potere proposta dal tiranno euripideo, depurando questo modello da tutti gli elementi 'deboli' (opportunismo, falsità diplomatica, propensioni sofistiche). Ne risulta un modello di tiranno antirealistico, concentrato e assoluto, che non sfigurerebbe neppure presso il più importante eroe nero di Seneca, l'Atreo del *Tieste*. Eteocle si segnala per la sua astratta devozione al potere, tale da profilare quasi una modernissima 'riduzione all'assurdo' applicata al tradizionale tipo del tiranno da palcoscenico»¹³.

Nell'*Antigone* di Garnier Eteocle non compare e le battute di quest'ultimo sono spostate su Polinice, il che introduce un evidente e profondo mutamento nella caratterizzazione del personaggio. In effetti la sostituzione non è un'innovazione del tragediografo francese, bensì deriva dalla *tradiitio* del testo seneciano e dalla vulgata delle edizioni cinquecentesche. Tali edizioni, di cui si poteva servire Garnier, sono concordi, sulla base d'altronde del *consensus codicum*, nell'offrire un dettato che ignora l'attribuzione a Eteocle di battute che, invece, vengono riportate a Polinice. Valga come esempio di una tradizione che perdurerà a lungo, con alcune varianti nella suddivisione del testo¹⁴, l'edizione aldina del 1517:

¹³ Cfr. SENECA, *Le Fenicie*, a cura di A. Barchiesi, Padova, Marsilio, 1988, pp. 130-131.

¹⁴ Tra queste varianti ricordiamo, ad esempio, l'attribuzione, nelle cinquecentesche, del v. 654 («Qui uult amari, languida regnet manu») ora

[...] **PO.** Numero, et est tanti mihi
 Cum regibus iacere. **IO.** Te turbæ exulum
 Ascribo, regna, dummodo inuisus tuis.
PO. Regnare non uult, esse qui inuisus timet.
 Simul ista mundi conditor posuit deus
 Odium, atque regnum: regis, et magni, reor
 Odi iste premere. Multa dominantem uetat
 Amor suorum; plus in iratos licet.
IO. Qui uult amari languida regnet manu.
 Inuisa nunquam imperia retinentur diu;
 Præcepta melius imperij reges dabunt:
 Exilia tu dispone. **PO.** Pro regno uelim
 Patriam, penates, coniugem flammis dare.
 Imperia pretio quolibet constant bene¹⁵.

Gli studiosi hanno raggruppato i manoscritti del Seneca tragico (circa 400, in gran parte risalenti al Tre-Quattrocento) secondo due recensioni, indicate come *E* e *A*, risalenti forse a un iperarchetipo comune del III secolo¹⁶. Ora, in nessun testimone manoscritto di entrambe le recensioni – e neppure nelle edizioni quattro-cinquecentesche, peraltro derivate da codici della recensione *A* – compare il personaggio di Eteocle: le *notae personarum* sono concordi nell'escluderlo e mantengono ferma l'indicazione *Poly-*

a Polinice ora a Giocasta. Così pure, per quanto concerne la tradizione manoscritta, il v. 663 («Patriam penates coniugem flammis dare») reca l'attribuzione a Giocasta nella recensione *E*, nessuna attribuzione nella recensione *A*.

¹⁵ L. ANNÆI SENECAE, *Tragediarum veterum exemplarium collatione recognita et emendata*, Venetiis apud Aldum, 1517, ff. 55v-56r.

¹⁶ Per i problemi connessi alla storia del testo cfr. le edizioni citate di Giardina, Zwierlein e Barchiesi (quest'ultima per le note); così pure l'edizione di François-Régis Chaumartin (Paris, Les Belles Lettres, 1996). Cfr. anche i lavori di Otto Zwierlein, in particolare *Prolegomena zu einer kritischen Ausgabe der Tragödien Senecas*, Wiesbaden, Steiner, 1984, e *Kritischer Kommentar zu den Tragödien Senecas*, Mainz, Akademie der Wissenschaften und der Literatur, 1986.

nices. È Ugo Grozio¹⁷ nel Seicento che emenda l'attribuzione dei personaggi in S 651b-664, sostituendo – o piuttosto reintegrando secondo un'ipotesizzata, perduta, tradizione originaria – Eteocle a Polinice. Ma la vecchia vulgata continua a circolare, ed è il testo cui comunemente si fa riferimento. Nel 1730 il Père Brumoy, in un suo *arrangement* delle *Phoenissae*, dimostra di leggere S 651b-664 nella versione non emendata¹⁸.

L'intervento di Grozio peraltro risponde a un criterio interpretativo di coerenza, accettato e perfezionato dalla filologia ottocentesca, criterio da cui risulta impositivo che a partire da S 651b «entri in scena l'altro contendente nell'agone, Eteocle, che d'ora in avanti parlerà in nome del potere assoluto e del Terrore come logica di regno. La sua voce è altrettanto riconoscibile che quella di Polinice, il cui *pathos* dominante è invece l'ira rancorosa. È difficile quindi (anche alla luce del confronto con Euripide) dubi-

¹⁷ Gli emendamenti di Grozio sono diffusi dall'edizione delle *Tragoediae* di Seneca a cura di Ioannes Fridericus Gronovius (L. ANNÆI SENECAE, *Tragoediae*, I.F. Gronovius recensuit, accesserunt ejusdem et variorum notæ, Lugduni Batavorum 1661 [Amstelodami 1662]; edizione ristampata, con grande diffusione, nel secolo seguente: cum notis integris Johannis Frederici Gronovii et selectis Iusti Lipsii, M. Ant. Delrii, Iani Gruteri, H. Commelini, Ios. Scaligeri, Dan. et Nic. Heinsiorum, Th. Farnabii aliorumque; itemque observationibus nonnullis Hugonis Grotii. Omnia recensuit [...] Joannes Casparus Schröderus, Delphis, apud Adrianum Beman, 1728). Cfr. p. 206, dell'edizione di Amsterdam 1662, ove la nota di Gronovius recita: «[...] Subtilius et commodius Grotius vers. 652. *te turbæ exulum Adscribo*, tanquam matri minus conveniens, tradit Eteocli: Sensus, (non, si haec tua sit politice, melior eris exul, quam rex ut volunt: sed.) frustra ducis tanti: non enim tibi continget cum regibus jacere: exsul es, et manebis. Quod sequitur, *Polynici, Regna dummodo inuisus tuis*. Mox illud vere tyrannicum, *Regnare non uult*, iterum Eteocli: mitiora, *Qui uult amari*, Polynici: denique Eteocli: *Praecepta melius*, cum reliquo». L'edizione di Gronovius, peraltro, per i vv. 651b-664, riporta il testo della vulgata manoscritta, attribuendo a Polinice le battute che, nelle edizioni moderne, saranno restituite a Eteocle.

¹⁸ Cfr. P. BRUMOY, *Le Théâtre des Grecs*, à Paris, chez Rollin Pere, Jean-Baptiste Coignard Fils, Rollin Fils, 1730, t. II, p. 441.

tare sull'assegnazione a Eteocle del ruolo, in questi versi, di antagonista di Giocasta: sembra chiaro che la madre, sempre nello sforzo di mediare il contrasto diretto, dovrà ora confrontarsi con l'altro figlio come ha fatto con Polinice»¹⁹.

Già Pasquali indicava nella *traditio* delle tragedie di Seneca un «caso quasi puro di recensione aperta»²⁰. Il filologo pertanto, nella difficoltà dell'*établissement* testuale, deve «di caso in caso decidere della bontà delle singole varianti, servendosi ovviamente di criteri come l'*usus scribendi* e la *lectio difficilior*, e anche l'editore più conservativo finisce, qui, con l'ammettere abbastanza spesso il ricorso alla congettura»²¹. Per quanto riguarda il problema delle *notae personarum*, l'emendamento a S 651b-664, dettato dalla coerenza del discorso tragico²², può imporsi al filologo, malgrado un *consensus omnium codicum* globalmente avverso, proprio

¹⁹ Cfr. SENECA, *Le Fenicie*, ed. Barchiesi cit., p. 128.

²⁰ Cfr. G. PASQUALI, *Storia della tradizione e critica del testo*, Firenze, Le Monnier, 1962, 2a ed., p. 129.

²¹ Cfr. L. A. SENECA, *Tragedie*, a cura di G. Giardina, con la collaborazione di R. Cuccioli Melloni, Torino, UTET, 1987, p. 20.

²² Concordo, per quanto riguarda le battute dell'ultima scena, con quanto affermava Ugo Moricca, individuando nell'esito presupposto dalle battute stesse - nell'attribuzione emendata - una soluzione tipicamente seneciana del mito dei fratelli nemici: «Quod autem ad ultimam scaenam spectat, haud parum ingenii in ipsa instituenda exhibuit poeta. Tantum enim abest ut Polynices, quemadmodum apud Graecos tragicos invenimus, infesto animo in fratrem ruat, ut matris iussu regno exilium praeferat. Hic igitur Seneca unum ex iis praeceptis illustravit, quae illi quantum cordi fuerint nemo moralium operum lector nescit: regum scilicet infelicitatem, eorumque maxime qui vi ac metu imperare cupiant. [...] Adice quod ad ipsam scaenam ita depingendam Annaeum nostrum quae de Coriolano Romam hostiliter petente ac maternis demum precibus devicto magnifice narravit Livius (II, 39-40) respexisse probabile est» (cfr. la *Praefatio* in L. ANNÆI SENECAE, *Hercules Furens - Troades - Phoenissae*, iteratis curis edidit H. Moricca, Torino, Paravia, 1946, p. XXVII). Secondo Moricca, l'attribuzione ad Eteocle delle battute e la caratterizzazione seneciana di Polinice escluderebbero addirittura che la tragedia dovesse procedere nella direzione del duello fratricida.

per questa situazione di recensione aperta che ci certifica di mende introdottesi a monte fin dall'iperarchetipo comune.

3. G 910 («PO. Il n'y a tel malheur que perdre son empire») corrisponde a S 651b-652a, nella vulgata cinquecentesca («PO. Numero, et est tanti mihi / cum regibus iacere»). Si tratterebbe, in questa vulgata, della replica di Polinice a Giocasta che ha appena tentato di confortarlo, ricordandogli come il potere sia una *poena* e non un bene da desiderare, e che nello stesso tempo lo ha invitato ad annoverare il fratello tra i fedifraghi. «Lo annovero! Quanto a me, ha troppa importanza il ritrovarsi nel numero dei re, anche a costo di ritrovarsi da morto»²³: tale è il significato che si può dare alla battuta, se messa sulla bocca di Polinice, e tale deve essere il significato dato da Garnier, che reinterpreta e *contrario* il concetto, evidenziando la sciagura insita nella perdita dell'*empire*.

Tuttavia, proprio perché il senso del testo tradito dalle cinquecentine è poco chiaro a causa dello slittamento delle battute da Eteocle a Polinice, a partire da G 911 fino a G 918 il rifacimento francese si scosta decisamente dal latino, con un'aggiunta che introduce tematiche nuove. Soprattutto apre la strada a una interessante riflessione sul potere, che troverà sviluppo nelle successive riprese drammatiche del mito: in Rotrou per certo, e in Racine, ove lo spunto si trasformerà in un discorso organico sulla legittimità del potere. Mentre Seneca si limita a sottolineare il nesso fra *odium* e *regnum* e a denunciare nell'amore dei sudditi una funzione di freno rispetto all'esercizio libero del potere («multa dominantem uetat / amor suorum; plus in iratos licet»), Garnier, operando la trasformazione di Eteocle in sovrano *plus agreable aux citoyens*, in conseguenza beninteso dello spostamento su Polinice dello schema del tiranno teorizzatore dell'«oderint dum metuant», aggiunge un nuovo elemento. Se, infatti, l'essere *plus agreable* è

²³ Brumoy (*op. cit.*, r. II, p. 441) rende così: «JOCASTE. [...] Mettés donc, sans balancer, Eteocle de ce nombre. POLYNICE. Je l'y mets: et je trouve son sort trop beau de perir au nombre des Rois».

proposto da Giocasta come attenuante all'essere *volleur de Ro-yaume* – dunque come correttivo al fatto di essere detentore illegittimo del potere –, Polinice non raccoglie questa volontà giustificativa della madre nei confronti di Eteocle, ma al *plus agreable* oppone il *plus redoutable*: nel procedere serrato della sticomitia, che ora sostituisce la precedente struttura di ampi discorsi, non è più questione di legittimità o illegittimità del potere, ma del contrapporsi di due concezioni del potere stesso, quello basato sul consenso e quello basato sulla forza, con la preferenza conclamata per il secondo all'interno della visione pessimistica di un *peuple* che non può non essere *contumax*, soggetto quindi ad essere *par la force donté*.

Rotrou nella sua *Antigone* del 1638²⁴ – anch'essa come la *pièce* di Garnier tragedia «doppia», che segue prima la vicenda dei *frères ennemis* e poi quella di Antigone – mantiene la connotazione di Polinice ereditata da Garnier: da Garnier e da Seneca, in quanto vi sono in Rotrou calchi fedeli sia dal predecessore francese sia dalla fonte latina. Ciò è evidente dal raffronto del passo che ci interessa con i modelli:

JO. Mais quoi! son règne plaît, le vôtre est redouté;
Il a gagné les cœurs... PO. Et moi, moins populaire,
Je tiens indifférent d'être craint, ou de plaire.
Qui règne, aimé des siens, en est moins absolu;
Cet amour rompt souvent ce qu'il a résolu:
Plus est permis aux rois, à qui plus on s'oppose,
Une lâche douceur au mépris les expose;
Le peuple, trop aisé, les lie en les aimant;
Il faut pour être aimé, régner trop mollement.
JO. L'amour de ses sujets, est une sûre garde.
PO. Souvent qui trop se fie, aussi trop se hasarde:
Mais ne m'opposez plus d'inutiles avis;
Parle, ma passion, les tiens seront suivis:
Passe au dernier excès que peut faire paraître

²⁴ *Antigone*, tragedie de Mr. de Rotrou, à Paris, chez Anthoine de Sommaille, 1638.

L'amour d'une couronne, et la haine d'un traître;
Je ne puis d'aucun prix, tant fût-il infini,
Voir l'une trop payée, et l'autre trop puni²⁵.

Se l'introduzione della duplice caratterizzazione dei regni di Eteocle e Polinice, come di un potere accetto ai sudditi contrapposto a un potere temuto, deriva da Garnier, del tutto aderente all'originale latino è la ripresa di S 657-659:

[...] Multa dominantem uetat / amor suorum; plus in iratos licet. / Qui uult amari, languida regnat manu (S 657-659).	[...] / plus est permis aux rois à qui plus on s'oppose; / une lâche dou- ceur au mépris les expose: / le peup- le, trop aisé, les lie en les aimant; / il faut pour être aimé régner trop mollement (Ro, a. II, sc. IV, p. 33).
--	--

La contrapposizione *agreable/redoutable*, introdotta da Garnier, presenta in Rotrou una piccola variante, peraltro non insignificante in quanto dimostra come il *locus* si situi veramente al centro della riflessione degli autori che rivisitano il mito antico. In Garnier al richiamo di Giocasta all'amore dei *citoyens* corrispondeva la rivendicazione da parte di Polinice del carattere *plus redoutable* del suo esercizio di potere. In Rotrou è Giocasta stessa che all'evocazione di un'autorità *qui plaît* oppone la definizione di *redouté*, in riferimento al dominio di Polinice, insistendo su di una connotazione del regno di Eteocle come regno dei cuori («il a gagné les cœurs»), ove il timore non è tanto discriminante fra potere e non potere, ma è anzitutto negazione di un amore inteso come nesso comunitario per eccellenza. Pertanto in Rotrou non si trat-

²⁵ J. ROTROU, *Antigone*, II, 4, 612-628 in ID., *Théâtre complet. 2: Hercule mourant – Antigone – Iphigénie*, textes établis et présentés par B. Louvat, D. Moncond'huy et A. Riffaud, Paris, S.T.F.M., 1999, pp. 161-334 (l'*Antigone* è a cura di B. Louvat: a questa edizione si farà riferimento con la sigla Ro).

ta di una rivendicazione programmatica da parte di Polinice, quasi della manifestazione di una volontà esplicita, quanto piuttosto di una dichiarazione di indifferenza al favore popolare, di fronte a quella che viene indicata come esigenza incontrovertibile del potere: l'assolutezza. Ed è qui che si verifica l'innovazione, che troverà sistemazione compiuta nel discorso raciniano, nella direzione di una definizione di autorità esente da qualsiasi necessità di legittimazione sulla base del consenso.

Sia in Garnier che in Rotrou, tuttavia, malgrado le addizioni e le varianti rispetto a S 651b-664 – malgrado anche l'accentuazione, in Rotrou, del *côté* passionale di Polinice («parle, ma passion [...]: / passe au dernier excès») che in una certa misura potrebbe giustificare gli aspetti contraddittori del personaggio –, l'incongruenza di fondo nella rappresentazione dei fratelli nemici, di cui si è detto, derivata appunto dalla perturbazione testuale concernente l'attribuzione delle battute del dettato seneciano, e derivata anche dal riferimento costante alle *Phoenissae* di Seneca, nella dimenticanza invece mai confessata delle *Fenicie* euripidee, permane senza che vi sia un intervento unificatore. Lo stesso arricchimento dei personaggi, soprattutto di quello di Polinice, rende in Rotrou più stridente i contrasti all'interno di un *rôle* teatrale che ora è quello di fratello amoroso, ora quello di vittima assetata di giustizia, ora quello di violento senza freni mosso soltanto dall'*amour d'une couronne* e dalla *haine d'un traître*. Semmai possiamo notare in Rotrou un tentativo di rendere più coerente il personaggio nella soppressione della raffigurazione, presente sia in Seneca che in Garnier, di un Polinice disposto a cedere il potere, per amore di patria e di madre. Si confrontino i tre autori:

Iubes abire? Matris imperio obsequor -
da quo reuertar. Regia frater meus
habitet superba, parua me abscondat casa.
Hanc da repulso; liceat exiguo lare
pensare regnum (S 591-595).

Qu'il jouisse de tout, qu'il ait seul le Royaume,
Et qu'on me baille aumoins quelque maison de chaume,
Ce sera mon palais, je me pourray vanter
D'avoir quelque manoir sans ailleurs m'absenter (G 854-857).
Non, non; le droit ordonne, en première maxime,

Le prix a l'innocence et le supplice au crime,
Je dois soutenir l'une, et l'autre l'étouffer,
Et le droit que je veux est au bout de ce fer (Ro 581-584).

Il cedimento anche momentaneo alle preghiere della madre, che nella recensione oggi considerata autentica dagli editori delle *Phoenissae* non contrasta con la connotazione del personaggio, viene probabilmente avvertito da Rotrou come del tutto incongruente con il testo tradito di S 651b-664. È questo testo, intatti, a condizionare l'intera quarta scena del secondo atto, che viene costruita secondo un climax drammatico tale da tendere appunto a quella che sarà la rielaborazione di S 651b-664: rielaborazione che trova la sua conclusione in un'addizione di Rotrou, la maledizione scagliata da Giocasta sui figli. Per quanto, a dire il vero, non si tratti di un'invenzione vera e propria di Rotrou, bensì dello slittamento di un passo delle *Phoenissae* apparentemente trascurato dallo stesso²⁶ – la maledizione di Edipo ai figli (S 350-358) – dal primo episodio della tragedia di Seneca al finale della stessa tragedia. Conferma ulteriore, questa, dei ripensamenti provocati negli autori francesi dalla corruttela testuale della *traditio* seneciana.

4. Alle incongruenze nella rappresentazione del personaggio di Polinice e alla disorganicità dell'insieme, nel racconto della storia dei *frères ennemis*, porrà rimedio *La Thébaïde* (1664) di Racine, il primo a riflettere sulle componenti della tradizione, con interventi unificatori riusciti. L'esigenza di unità di azione induce, anzitutto, Racine a separare la tragedia dei fratelli nemici da quella di Antigone, riprendendo solo la prima parte della *pièce* di Rotrou, cui si fa esplicito riferimento nella *Preface* della *Thébaïde*²⁷. Ma è sulla vi-

²⁶ Rotrou, a differenza di Garnier, non ripropone tutto il testo delle *Phoenissae*, ma soltanto il secondo dei due episodi (S 443-664).

²⁷ «Ce sujet avait été autrefois traité par Rotrou sous le nom d'*Antigone*. Mais il faisait mourir les deux Frères dès le commencement de son troisième Acte. Le reste était en quelque sorte le commencement d'une autre Tragédie, où l'on entrait dans les intérêts tout nouveaux, Et il avait réuni en une seule Pièce deux Actions différentes, dont l'une sert de ma-

cenda stessa di Eteocle e Polinice che Racine compie un'operazione intesa a superare le incoerenze del materiale preesistente: giacché di una riflessione su questo materiale è questione. Il che si può tenere per fermo non tanto perché Racine, componendo una diecina d'anni dopo la creazione della *Thébaïde* una *Preface* a questa tragedia (1675), dichiara esplicitamente di aver lavorato su di un modello classico illustre, quello euripideo («Je dressai à peu près mon plan sur les *Phéniciennes* d'Euripide»²⁸). Tale dichiarazione di fonte è dovuta unicamente al fatto che Rotrou è ormai autore fuori moda, non solo ma è anche fuori moda il principale modello di Rotrou, Seneca, da cui Racine ostenta di prendere le distanze formulando un giudizio negativo sulle *Phoenissae*²⁹. In realtà, come ab-

tière aux *Phéniciennes* d'Euripide, et l'autre à l'*Antigone* de Sophocle. Je compris que cette duplicité d'Actions avait pu nuire à sa Pièce, qui d'ailleurs était remplie de quantité de beaux endroits» (Ra, p. 119).

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Cfr. *ibid.*: «Car pour la *Thébaïde* qui est dans Sénèque, je suis un peu de l'opinion d'Heinsius, et je tiens comme lui, que non seulement ce n'est point une Tragédie de Sénèque, mais que c'est plutôt l'ouvrage d'un Déclamateur, qui ne savait ce que c'était que Tragédie». Nel suo *Théâtre des Grecs*, offrendo un riassunto e analisi – un *court détail*, come egli dice – della *Thébaïde* di Racine (*op. cit.*, t. II, pp. 452-460), Brumoy dimostra di aver chiaro che quest'ultimo non segue minimamente Euripide, ma lavora su Rotrou e Seneca: «On sçait que Racine a demandé grace pour cette Pièce qu'il fit étant encore fort jeune. Elle se sent en effet de sa jeunesse; et elle est fort différente des chefs-d'oeuvre que sa plume produisit dans la suite. Il s'y est même rendu esclave de Rotrou. On ne laisse pas néanmoins d'y reconnoître Racine à certains endroits qui sont tout-à-fait bien touchés. Comme cette Pièce est plus connue que celle qui lui a servi de fonds et de modèle, il suffira d'en donner un court détail pour distinguer ce qui est imité de Senèque et de Rotrou d'avec ce qui ne l'est pas. Sans doute si Racine eût traité la *Thébaïde* avec autant de lumières qu'il en avoit acquis, quand il fit *Iphigénie* et *Phedre*, il auroit suivi la route d'Euripide. Ses réflexions le menoient à simplifier ses sujets à mesure qu'il avançoit. C'est aussi le grand fruit qu'on retire de l'expérience et de la méditation. On sent de la fin que le suprême effort de l'art est d'approcher au plus près de la nature, et que rien n'est si simple quelle» (*ibid.*, p. 452: la sottolineatura è nostra).

biamo già accennato, Racine segue l'*Antigone* di Rotrou: più difficile è dire se tenga d'occhio anche Seneca. Per certo Racine eredita – forse solo attraverso la mediazione di Rotrou – quella connotazione di Polinice che è connessa alla confusione delle *notae personarum* in S 651b-664. A questa connotazione di un Polinice «cattivo», però, egli rende conforme tutto il suo testo. Lascia cadere infatti, o modifica, quegli aspetti della caratterizzazione che sussistevano in Rotrou (derivati lì da Seneca o da Garnier), non congruenti con la raffigurazione del personaggio, che nella *Thebaïde* è, ripetiamo, profondamente unitaria.

Già Rotrou aveva tralasciato il riferimento, da Seneca passato in Garnier, all'arrendevolezza di Polinice dinanzi alla madre, arrendevolezza di cui è traccia, nei confronti peraltro di Antigone, anche in Stazio (*Theb.*, XI, 382-387). Aveva tuttavia innovato, rispetto a Seneca e a Garnier, e introdotto (a. II, sc. 2) il motivo dell'amore tra fratello e sorella, sviluppando e soprattutto reinterpretando un esile spunto da Stazio³⁰. Ed era proprio la connotazione di Polinice risultante da questa scena a non collimare con la connotazione del Polinice violento delle scene seguenti. Intervendo su questo materiale, Racine procede nella direzione del Polinice «cattivo». Nella *Thebaïde* la contrapposizione tra i due fratelli non è una contrapposizione di positivo e negativo, in quanto Eteocle e Polinice sono eguagliati nella negatività («Tous deux pour s'attendrir ils ont l'âme trop dure», Ra 1131). Racine non lascia del tutto cadere il motivo di un Polinice «buono», ma evita di offrire due immagini incoerenti dello stesso personaggio, trasformando quella positiva in frutto illusorio della speranza e degli affetti («Et vous que *je croyais* plus doux et plus soumis...», Ra 1137), oppure rigettando nel passato la positività («Ne cherchez plus en lui ce Prince magnanime, / ce Prince qui montrait tant d'horreur pour le crime», Ra 587-588).

³⁰ Cfr. *Theb.*, XI, 372-375 («Saltem ora trucesque / solue genas; liceat uultus fortasse supremum / noscere dilectos et ad haec lamenta uidere / ane fleas»), ove peraltro non è affatto questione di un rapporto affettivo privilegiato fra Antigone e Polinice.

È istruttivo, a questo proposito, raffrontare nei successivi autori cui si è fatto riferimento le diverse rielaborazioni di S 586-591:

<p>Ut profugus errem semper? Ut patria arcear / opemque gentis hospes hesternae sequar? / Quid paterer aliud, si fefellissem fidem? / Si peierassem? Fraudis alienae dabo / poenas, at ille praemium scelerum feret? / <i>Iubes abire: matris imperio obsequor</i> – (S 586-591).</p>	<p>Seray-je donc toujours errant parmy le monde? / Traineray-je ma vie à jamais vagabonde? / Comme un homme exilé, me faut-il à jamais / mon vivre mendier de palais en palais, / sans terre, sans moyens? Quelle peine plus dure / eussé-je de porter si j'eusse esté parjure / comme cet affronteur? Doy-je souffrir le mal / que devoit endurer un cœur si desloyal? / Faut-il qu'il ait profit de sa fraude et malice? / Où se retirera l'affligé Polynice? / Où voulez-vous qu'il aille? Eteocle ha le bien / du commun heritage, et ne me laisse rien. / <i>Qu'il jouisse de tout, qu'il ait seul le Royaume, / et qu'on me baille aumoins quelque maison de chaume [...]</i> (G 842-855).</p>
---	--

<p>Ne vous semble-t-il, point que la gloire d'un prince / soit d'errer vagabond, de province, en province? / Chassé de mes pays, de mes biens, de ma cour; / de mon partage encor, dois-je point de retour? / Que pourrais-je avoir pis, si j'étais le parjure, / si j'avais violé les droits de la nature? / Il faut qu'un traître règne, et que je sois banni, / Il sera le coupable, et je serai puni: / Non, non le droit ordonne, en première maxime, / le prix à l'innocence, et le supplice au crime (Ro 573-582).</p>	<p>Faut-il que de ma main je couronne ce traître, / et que de Cour en Cour j'aie chercher un Maître, / qu'errant et vagabond je quitte mes Etats, / pour observer des Lois qu'il ne respecte pas? / De ses propres forfaits serai-je la Victime? / Le Diadème est-il le partage du crime? / Quel droit ou quel devoir n'a-t-il point violé? / Et cependant il règne et je suis exilé (Ra 1211-1218).</p>
---	--

Al motivo del vagabondare, a partire da Rotrou, non si accompagna più l'accenno al cedimento: il tema dell'erranza invece viene connesso, in Rotrou, a una riflessione sulla dignità, sulla *gloire*, del principe, che per sua stessa natura ripugna a un destino di *vagabond*. In Racine, come in Rotrou, prevalgono l'indignazione per l'ingiusta fortuna del fratello (*il règne/je suis exilé*) e la rivendicazione del diritto. Un diritto che trova conferma, per così dire giudiziale, nella violenza:

La guerre, les combats, tant de sang répandu,
Tout cela dit assez que le Trône m'est dû (Ra 1105-1106).

D'altronde il motivo della durezza, contrapposta ostentatamente alla mitezza come pratica di regno, è basilare in quella riflessione sulla legittimità del potere con cui Racine, da un lato, modifica il tema – tradizionale da Seneca a Garnier a Rotrou – dell'inconciliabilità di *amor* e *regnum* («multa dominantem uetat / amor suorum», S 657-658), dall'altro, sposta la caratterizzazione negativa di Polinice dall'ambito della pura bramosia del potere in quanto tale – e, in quanto tale, necessariamente assoluto – all'ambito di una discussione su di una concezione dell'autorità legittima che prescinde da qualsiasi presupposto di contratto sociale e implica la visione profondamente pessimista di un *peuple* per sua natura *endurci* («pourquoi par tant de sang cherchez-vous à régner / sur ce Peuple endureci que rien ne peut gagner?», Ra 549-550). In effetti, se la concezione della sovranità che abbiamo definito «nera», propria di Eteocle in Seneca, passa, in Garnier e in Rotrou, per cause di corruzione testuale, a Polinice, l'affermazione del nesso *odium atque regnum* (S 656, G 920) viene sostituita in Racine da un più ampio discorso sulla legittimità del potere: ma questo discorso, nel quadro degli interventi volti a eliminare le precedenti incongruenze di caratterizzazione, sottintende la visione di un mondo totalmente estraneo a un qualsivoglia ordine etico.

Per rendere, infatti, coerente la trasformazione di Polinice da personaggio positivo in personaggio negativo, Racine non solo ne riporta al passato gli aspetti di umana simpatia, creando uno scarto temporale fra il Polinice che suscitava la predilezione della madre e della sorella e il Polinice scostante nei confronti di Giocasta

e Antigone (*âme sourde*, **Ra** 582), ma giustifica questa evoluzione di carattere con una presa di coscienza – in realtà una vera conversione all’empietà – da parte del personaggio, pronto ora a denunciare una pretesa ingiustizia del cielo che «*ouvertement tient pour l’injustice*» e «*des criminels se rend le complice*» (**Ra** 531-532). È su questo sfondo di ingiustizia essenziale, metafisica per così dire, che il *peuple* non può non essere altro che *populace* (**Ra** 539), in quanto la società è corrotta nel venir meno dei garanti supremi della giustizia, gli dei: così Racine dà una giustificazione ideologica alla visione, già presente in Garnier, di un’umanità governata soltanto dalla forza. Di un’umanità vile, su cui l’*honneur* non ha potere (**Ra** 543), che serve l’*usurpateur* per *lâche intérêt* (**Ra** 536-537), e alla cui viltà corrisponde la viltà del tiranno usurpatore, «*qui par cent lâchetés tâche à se maintenir, / au rang où par la force il a su parvenir*»: in una prospettiva in cui mendicare l’amore dei sudditi equivale a rendersi loro schiavo (**Ra** 564-568). Il discorso di Polinice pertanto si fa razionale, ed è in questa razionalità che il personaggio ritrova quella coerenza che aveva in parte perso in Garnier e in Rotrou, come pure è questa razionalità a costringerlo in qualche modo alle scelte di durezza.

Viene meno dunque la netta differenziazione che distingueva i due fratelli nella tradizione – oltre che la dicotomia all’interno del personaggio Polinice –, e più coerente sarà l’equipararsi dei fratelli nell’odio, non razionale ma innato. Un odio condizionato dall’eredità della stirpe di Edipo, che rende conseguente in entrambi la volontà di distruzione. Un odio, peraltro, che segna nel gioco delle interrelazioni familiari il prolungarsi della situazione universale di ingiustizia.

Nella sua penetrante analisi della *pièce* Georges Forestier³¹ ha sottolineato come «Racine abbia messo i due fratelli su un piede di eguaglianza, nella certezza del loro buon diritto, ancorando la loro ostilità reciproca in un contesto politico»³², contesto che esal-

³¹ Cfr., di Georges Forestier, la *Notice* alla *Thébaïde* in **Ra**, pp. 1243-1246.

³² Cfr. *ibid.*, p. 1246.

ta la monarchia assoluta, fondata per prerogativa divina sui diritti del sangue. Sempre in nome della concezione di potere *absolu*, la stessa ideologia concede al sovrano la totale libertà legislativa: nessuna legge, neppure se emessa dal suo predecessore, può legare le mani a un re legittimamente in carica. In virtù di questo diritto possono essere, su richiesta della nuova reggenza, cassate le disposizioni testamentarie di un monarca defunto: così avviene nel 1643 alla morte di Luigi XIII, così avverrà nel 1715 alla morte di Luigi XIV. In tale prospettiva agiscono secondo una precisa concezione del diritto sia Polinice, che rivendica i diritti del sangue sia Eteocle che, re in carica, cassa il decreto di Edipo concernente la successione³³.

Per Forestier³⁴, Racine interagisce con Euripide, e pertanto sono le differenze rispetto alle *Fenicie* greche a dovere essere sottolineate e giustificate sulla base anzitutto di esigenze strutturali, ed è con la tragedia euripidea che sussiste il problema dell’intertestualità, non certo con Seneca. Semmai un ruolo tutto particolare – per l’editore di Racine che definisce con indubbio acume l’*action neuve* costruita nella *Thébaïde*³⁵ – avrebbe, nel fornir-

³³ Cfr. **Ra** 111-122: «Il est vrai, je promis, ce que voulut mon Père, / pour un Trône est-il rien qu’on refuse de faire? / On promet tout, Madame, afin dy parvenir, / mais on ne songe après qu’à s’y bien maintenir. / J’étais alors sujet, et dans l’obéissance, / et je tiens aujourd’hui la suprême puissance: / ce que je fis alors ne m’est plus une Loi, / le devoir d’un Sujet n’est pas celui d’un Roi. / D’abord que sur sa tête il reçoit la Couronne, / un Roi sort à l’instant de sa propre personne, / l’intérêt du public doit devenir le sien, / il doit tout à l’Etat, et ne se doit plus rien».

³⁴ Cfr. G. FORESTIER, *Notice*, cit., pp. 1238-1239.

³⁵ Cfr. *ibid.*, p. 1239: «Ainsi, dans le cadre d’un sujet que la plupart des spectateurs contemporains devaient connaître, Racine a réussi à dresser une action neuve: ni Euripide ni Sénèque - ne revenons pas sur Garnier et Rotrou qui ont traité un autre sujet - n’offraient à Racine cet équilibre de l’intérêt dramatique qui permet d’alterner espoir (acte I), inquiétude (acte II), nouvel espoir (acte III), et enfin affrontement, verbal d’abord (acte IV) puis physique (récits de l’acte V). Il est vrai que c’est vers Stace que Racine s’est tourné pour développer son action: mais La *Thébaïde* de Stace est une épopée; autrement dit, la tragédie doit son organi-

re suggerimenti, il poema di Stazio. In realtà è proprio l'intertestualità con Euripide a non sussistere, mentre ha rilevanza quella con Rotrou, che a sua volta media Seneca. Tutto il discorso raciniano arricchisce la vicenda di riferimenti alla realtà contemporanea – opera per certo quella che Forestier definisce *actualisation du drame dynastique*³⁶ –, accentuando peraltro una dimensione politica già presente in Garnier e in Rotrou. Ma con buona probabilità l'ostacolo che tenta di aggirare è lo schema dei personaggi, del personaggio di Polinice in particolare, costruito nel Cinque e Seicento a partire da una lettura testualmente impropria della fonte senechiana.

(1999)

III

sation au modèle narratif de l'épopée. Or l'articulation du narratif dans le dramatique est une des caractéristiques fondamentales de la tragédie moderne. C'est elle qui permet de donner l'impression que tout n'est pas déjà joué quand commence la pièce et que le dénouement sera le résultat des rencontres, débats et conflits qui constituent l'action et rythment son déroulement».

³⁶ Cfr. *ibid.*, p. 1243.

La grotta, luogo teatrale e simbolo barocco

1. Nel 1646 vede le stampe *Le Cabinet de Monsieur de Scudéry*¹. Nella costituzione di un suo museo immaginario di quadri, che ha come archetipi testi della greicità imperiale quali le *Εἰκόνες* di Filostrato² e testi barocchi quali la *Galleria* di Marino, Georges de Scudéry consacra una delle sue liriche alla raffigurazione del paesaggio in pittura³. Se con i quattro pittori che egli cita – Bril, Lorrain, Mauperché, Cornu – il poeta prezioso dimostra di essere al corrente dei grandi maestri del genere, e soprattutto delle diverse tendenze che essi rappresentano, nei suoi versi in realtà egli descrive non tanto quadri precisi, quanto piuttosto dei paesaggi che esprimono l'immaginario del genere nell'epoca che va dal Rinascimento al Barocco. Se le tre ultime vedute evocate da Scudéry sono debitrice della tipologia del *locus amoenus* (il paesaggio attraversato da «cent ruisseaux à flots d'argent», l'«épaisse forêt [qui] plaît à l'œil qui la voit si verte», il «merveilleux étang» coi bianchi cigni), la prima delle quattro descrizioni definisce una delle icone paesaggistiche più significative del Cinque e Seicento. Si tratta del paesaggio rupestre dominato da grotte:

Que ces rochers sourcilleux
S'élèvent près de la nue!
Sur leurs sommets orgueilleux,
Que l'herbe paraît menue!

¹ G. DE SCUDÉRY, *Le Cabinet de Monsieur de Scudéry*, éd. établie et commentée par Ch. Biet et D. Moncond'huy, Paris, Klincksieck, 1991.

² Diffuse in Francia, grazie alla traduzione di Blaise de Vigenère del 1579 (più volte ristampata nel Seicento), le *Images* sono presentate come una specie di iniziazione al gusto.

³ *Quatre paysage. De la main de Paul Brille, Claude le Lorrain, Montpercher et Cornu*, in G. DE SCUDÉRY, *op. cit.*, n° XVII, pp. 108-109.

Leur front au milieu des airs
 Semble s'offrir aux éclairs
 Et se moquer de la foudre,
 Qui malgré ses grands efforts
 Tombe en vain dessus la poudre,
 Au pied de ces vastes corps.

Mille pointes en tous lieux
 Les orment et les hérissent,
 Et pour le plaisir des yeux,
 Tous ces hauts rochers blanchissent.
*L'on y voit de tous côtés
 Des grandes concavités,
 Qui s'enfoncent dans la roche.
 L'ombre y règne nuit et jour,
 Quoique le soleil fort proche
 Éclate aux lieux d'alentour*
 (vv. 1-20, sottolineatura nostra).

Da un lato la rappresentazione delle rocce assume i caratteri della *terribilitas*, nell'asprezza dei contorni (*mille pointes* [...] *les hérissent*) e sullo sfondo di effetti luministici (*éclairs, foudre, l'ombre y règne*): peraltro in una prospettiva di contemplazione edonistica (*pour le plaisir des yeux*). Dall'altro il motivo della caverna, moltiplicato (*de tous côtés des grandes concavités*), che in qualche modo fa da contrappeso a quello delle *mille pointes*. La contrapposizione è tra luce e ombra, in un contrasto continuo, che evidenzia due dimensioni coesistenti nella loro totale alterità. Possiamo citare un quadro e un autore significativo: si tratta di Joachim Patinir⁴, il cui *San Girolamo in un paesaggio rupestre* (antecedente al 1542), conservato nella National Gallery di Londra, è una veduta in cui la dialettica rupe luminosa/grotta oscura assume un valore simbolico assoluto, che va al di là del-

⁴ Cfr. i rapidi ma interessanti cenni in E. H. GOMBRICH, *Norm and Form. Studies in the art of the Renaissance*, London, Phaidon, 1966 (trad. it. di V. Borea: *Norma e forma. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 156-177).

le figure rappresentate (in questo caso il san Girolamo che quasi non si nota) per significare il raffronto fra divino e umano, celeste e terreno, eterno e transeunte: ove il campo del divino è una natura fonte di luce, pietrificata al punto da apparire gemma preziosa, e il campo dell'umano è una natura tenebrosa. Nel dettaglio del quadro in questione la grotta crea una zona oscura in primo piano, ma si apre sullo sfondo alla luce quasi fosse una galleria, un percorso, che disegna un itinerario mistico dal materiale allo spirituale. Lo stesso Patinir ripete nella sua opera la rappresentazione di questo schema paesaggistico⁵, ma si potrebbero citare molti pittori fiamminghi e nordici, da Dürer a Altdörfer a Brueghel, fino a quei paesaggisti fra cui Paul Bril segna il punto d'arrivo della tradizione cinquecentesca e l'avvio della ricchissima produzione del Seicento.

Per quanto riguarda la rappresentazione pittorica della grotta - non volendo qui fare una storia del tema nell'iconografia rinascimentale - ricordiamo solo un grande archetipo che avrà fortuna europea, francese in particolare, la leonardesca *Vergine delle rocce* (1482-1490, Louvre). Abbiamo un uso della grotta che anticipa significati successivi. Anche qui riscontriamo, sul piano strutturale, la funzione luministico-simbolica: l'interno cavo, come zona d'ombra, peraltro penetrata dalla luce proveniente dal paesaggio rupestre che si intravede sullo sfondo, segna la dimensione del mistero, suscitando «interrogativi curiosi sul perché di quelle rocce, di quella grotta, quasi alveo materno, di una Madonna gran madre come la terra, ma, di una terra che è pur sempre contenuta nel cielo»⁶. Nello stesso tempo la grotta sostituisce precisi ele-

⁵ Patinir ha dipinto più di una volta paesaggi con san Girolamo: ricordiamo la tavola del Prado di Madrid e quella, di incerta attribuzione, del Kunsthau di Zurigo (cfr. la scheda di Beverly Louise Brown nel catalogo della mostra veneziana di Palazzo Grassi, settembre 1999-gennaio 2000: *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, a cura di B. Aikema e B. L. Brown, Milano, Bompiani, 1999, pp. 458-459).

⁶ C. BRANDI, *Disegno della pittura italiana*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 264-266, qui p. 266.

menti architettonici, nella fattispecie l'absidiola che nelle grandi pale d'altare quattrocentesche serve da sfondo celebrativo e glorificante al trono della Vergine. Riprende anche elementi che si rifanno alla scenografia delle sacre rappresentazioni, ricreando in qualche modo uno spazio teatrale. In una prospettiva religiosa, la grotta circoscrive uno spazio sacro, luogo del trascendente come la grotta della Natività, o luogo di preparazione al trascendente, attraverso l'ascesi purificatoria, come nella grotta cornice di santi penitenti quali Girolamo o la Maddalena.

La grotta, come elemento paesistico e simbolico a un tempo, ritorna in quadri profani ove significa pur sempre il mistero. Così sulla soglia di una grotta sono raffigurati i tre personaggi indecifrabili del quadro di Giorgione, comunemente indicato come *I tre filosofi* (1505 c.: Vienna, Kunsthistorisches Museum). Individuate dagli iconologi di volta in volta come filosofi, come astronomi, come i re Magi, o come allegoria delle età della vita, le tre misteriose presenze si trovano dirimpetto a una grotta oscura che anche in questo caso contrasta con la luminosità del paesaggio circostante: segno forse del segreto della natura che la scienza umana cerca di penetrare.

Sempre in una prospettiva profana, la grotta può essere l'antro favoloso di una dimensione incantata⁷, come nella rappresentazione di alcuni personaggi che diverranno esemplari in generi teatrali quali il balletto e, nel Seicento, l'opera: in particolare si tratta di figure emblematiche di metamorfosi, come Circe o i suoi sostituti – Alcina, Medea, Calipso, Armida, ecc. –, che nella grotta ritrovano la cornice della loro magia. Grotta essa stessa frutto di me-

⁷ In un disegno acquerellato di Bernardo Buontalenti (Parigi, Louvre, Département des arts graphiques), progetto di scenografia per un intermezzo in musica rappresentato a Firenze nel 1589 alla corte medicea, viene raffigurato il *Trionfo di Circe* che vola nel cielo su di un cocchio trascinato da dragoni, sovrastando una struttura rupestre ad anfiteatro in cui si apre una successione di grotte che evocano dimore demoniache. La grotta nel giardino di Boboli attribuita a Buontalenti (1583-1588) accoglie statue di divinità pagane, che ne fanno un luogo di mistero e magia.

tamorfosi, secondo un processo usuale nelle scenografie di balletto, in cui «si vede una montagna aprirsi e produrre un teatro», teatro che ha la struttura appunto di una grotta attraverso cui, come attraverso un proscenio, si assiste a uno spettacolo⁸.

2. André Chastel nella sua *Crise de la Renaissance* ha consacrato un *excursus* alla 'grotta'⁹. Nel Cinquecento manierista, infatti, la grotta diventa elemento architettonico decorativo assai diffuso. Nei giardini d'Italia e di Francia — a partire dal 'casino della grotta' di Giulio Romano nel Giardino segreto (1530-1531 c.) del Palazzo Te a Mantova — si moltiplicano le grotte o i casini-grotte, che simboleggiano il fatto che «il palazzo partecipa della campagna e la natura si sottomette al piacere e al fasto»¹⁰. Sono grotte fantastiche, cosparsa di stucchi, conchiglie e mosaici, e popolate di raffigurazioni di ninfe e fauni, che riconducono a un luogo infestato da presenze favolose e misteriose. Peraltro, quello che Chastel indica come *jeu de la rusticité*¹¹ si afferma, in un contesto di teatralità. Nel giardino di Boboli, la grande grotta ospiterà per un certo tempo i *Prigioni* di Michelangelo, «come una scenografia di caos ritenuta necessaria per accompagnare i due esempî discussi e ammirati del 'non finito', con l'intenzione dichiarata di mettere in evidenza il rapporto della 'vita delle

⁸ Cfr. J. ROUSSET, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris, Corti, 1954, pp. 14-19; in particolare cfr. p. 17, a proposito di un balletto alla corte di Savoia: «Hercule, dieu des Alpes, indigné de l'arrogance des magiciennes..., frappe les Alpes de sa massue et fait paraître un antre d'où l'on découvre l'île de Chypre. Là, il prie le dieu de l'Amour... de s'unir à lui pour combattre les enchantements. L'archer divin accourt avec une escorte de petits amours et dans un gracieux ballet il arrache les héros à leurs folies... Urgande s'enfuit désespérée... L'antre s'ouvre de nouveau... et aux accords d'une symphonie apparaît une nef fendant la mer...».

⁹ Cfr. A. CHASTEL, *La crise de la Renaissance (1520-1600)*, Genève, Skira («Art Idées Histoire»), 1968, pp. 137-143 (*Les grottes et la nature*).

¹⁰ *Ibid.*, p. 137.

¹¹ *Ibid.*

forme' con quella della natura»¹². Impressiona fortemente la cultura francese del Cinquecento la 'grotta' di Meudon, palazzo di campagna per il cardinale di Lorena, strutturato dal Primaticcio secondo l'immaginario appunto che si riconnette alla grotta, come genere architettonico e luogo per sua stessa essenza fantastico¹³. Dell'ammirazione suscitata dalla 'grotta' abbiamo chiara testimonianza in Ronsard, che così la rievoca:

[...]
Gaignerent pas à pas la Grotte de Meudon,
La Grotte que Charlot (Charlot de qui le nom
Est saint par les forests) a fait creuser si belle
Pour estre des neuf Sœurs la demeure eternelle:
Sœurs qui en sa faveur ont mesprisé les eaux
D'Euote et de Permesse, et les tertres jumeaux
Du chevelu Parnasse, où la fameuse source

¹² *Ibid.*

¹³ Della grotta di Meudon (1552-1557), oggi distrutta, scrive Vasari (*Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori*, testo dell'edizione Giuntina (1568), a cura di P. Della Pergola, L. Grassi e G. Previtali, Milano, Club del Libro, 1962-1966, vol. VII, pp. 289-290): «A Medone ha fatto il medesimo abate Primaticcio infiniti ornamenti al cardinale di Lorena in un suo grandissimo palazzo chiamato la grotta, ma tanto straordinario di grandezza, che a somiglianti degl'antichi, così fatti edifici potrebbe chiamarsi le terme, per la infinità e grandezza delle loggie, scale e camere pubbliche e private che vi sono. E per tacere l'altre particolarità, è bellissima una stanza chiamata il padiglione, per essere tutta adorna con partimenti di cornici, che hanno la veduta disotto in su, piena di molte figure, che scortano nel medesimo modo e sono bellissime. Di sotto è poi una stanza grande con alcune fontane lavorate di stucchi e piene di figure tutte tonde e di spartimenti di conchiglie e altre cose marittime e naturali, che sono cosa maravigliosa e bella oltremodo, e la volta è similmente tutta lavorata di stucchi ottimamente per man di Domenico del Barbieri pittore fiorentino, che è non pure eccellente in questa sorte di rilievi, ma ancora nel disegno, onde in alcune cose che ha colorite ha dato saggio di rarissimo ingegno. Nel medesimo luogo ha lavorato ancora molte figure di stucco pur tonde uno scultore similmente de' nostri paesi, chiamato Ponzio, che si è portato benissimo [...]».

Prist du Cheval volant et le nom et la course,
Pour venir habiter son bel Antre esmaillé,
Une loge voutée en un roc entaillé.
[...]
Puis prenant hardiesse ils entrèrent dedans
Le saint horreur de l'Antre, et comme tous ardans
De trop de Deïté, sentirent leur pensée
De nouvelle fureur brusquement insensée.
Ils furent esbahis de voir le partiment
En un lieu si desert, d'un si beau bastiment:
Le plan, le frontispice, et les piliers rustiques,
Qui effacent l'honneur des colonnes antiques:
De voir que la Nature avoit portrait les murs
De grotesque si vive en des rochers si durs:
De voir les cabinets, les chambres et les salles,
Les terrasses, festons, guillochis et ovales,
Et l'esmail bigarré, qui ressemble aux couleurs
Des prez quand la saison les diapre de fleurs:
Ou comme l'Arc-en-Ciel qui peint à sa venue
De cent mille couleurs le dessus de la nue.¹⁴

¹⁴ *Eclogue III, ou Chant pastoral sur les Noces de Monseigneur Charles duc de Lorraine...*, vv. 13-22 e 41-56, in RONSARD, *Œuvres complètes*, par J. Céard, D. Ménager et M. Simonin, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1993-1994, vol. II, pp. 182-183. Citiamo ed evidenziamo questo passo ronsardiano per il rapporto che instaura fra la poesia e le altre arti, in questo caso con l'architettura di decorazione, come già Chastel ha segnalato (*op. cit.*, p. 143): soprattutto perché qui Ronsard è colpito da quell'aspetto scenografico della grotta-*décor* che impressionerà in particolare il gusto manierista e, più ancora, barocco. Anche altrove Ronsard fa riferimento alla grotta di Meudon come ad un'opera d'arte di grande rilievo, seppure destinata a durare meno, quanto a fama, della creazione letteraria: «Tel acte genereux passe ceux des Romains, / d'Auguste, et de Mecene, et si je l'osois dire / surmonte l'apareil du marbre et du porphyre / dont vous enrichissez la Grote de Medon, / car la Grotte ne peut tesmoigner vostre nom / que cent ou deux cens ans, et la muse honorable / de d'Orat le peut rendre aux Siecles perdurable» (*Epistre... à Charles Cardinal de Lorraine*, vv. 238-243, in P. DE RONSARD, *Œuvres complètes: VIII. Les Hymnes*, par P. Laumonier, Paris, Didier, 1963, p. 337).

Abbiamo qui la connessione fra arti figurative e decorative e letteratura, per quanto concerne l'immaginario della grotta. Da un lato viene sottolineato l'aspetto di natura artificiale dell'*antre esmaillé*, della *loge entaillée*: aspetto che ritroveremo nella costruzione di molte grotte o 'paesaggi con grotta' letterari, oppure in molte scenografie teatrali ispirate a grotte assai poco naturalistiche¹⁵. D'altro canto, il tema della *sainte horreur de l'antre*¹⁶ evoca il carattere di luogo misterioso, collegato al trascendente o al

¹⁵ La grotta, come elemento scenografico in architettura - in particolare l'architettura dei *jardins de plaisance* -, diventa oggetto di teorizzazioni che offrono modelli secondo tipologie divenute normative. Tali teorizzazioni spiegano anche il configurarsi di un immaginario letterario che si intreccia strettamente con quello connesso all'iconografia artistica. Può essere esempio interessante di queste *descriptions loci* ad opera di teorici dell'architettura un testo di Bernard Palissy (1510 c.-1589), da cui ricaviamo un passo: «Le premier cabinet (*si tratta qui di differenti tipologie di grotta artificiale*) [...] je le bastiray de briques cuites, mais elles seront formées de telle sorte, que ledit cabinet se trouvera ressembler la forme d'un rocher, qu'on auroit creusé sur le lieu mesme, ayant par le dedans plusieurs sieges concaves au dedans de la muraille, et entre deux d'un chacun des sieges, il y aura une colonne, et au dessous d'icelle, un piedestal, et au dessus des testes des chapiteaux des colonnes, il y aura un architrave, frise et corniche, qui regnera autour dudit cabinet [...] je feray planter sur la voste d'iceluy plusieurs arbrisseaux portans fruits, bons pour la nourriture des oiseaux, et aussi certaines herbes, desquelles ils sont amateurs de la graine, à fin d'accoustumer lesdits oiseaux à se venir reposer, et dire leurs chansonnettes sur lesdits arbrisseaux, pour donner plaisir à ceux qui seront au dedans dudit cabinet et jardin, et le dehors dudit cabinet sera massonné de grosses pierres de rochers, sans estre polies, ni incisées, à fin que le dehors dudit cabinet n'aye en soy aucune forme de bastiment [...]. Quand le cabinet sera ainsi massonné, je le viendray couvrir de plusieurs couleurs d'esmaills, depuis le sommet des voutes, jusques au pied et pavé d'iceluy: [...] les esmaills en se liquifiant, couleront, et en se coulant, s'entremeslant, et en s'entremeslant, ils feront des figures et ydees fort plaisantes [...]» (B. PALISSY, *Recepte véritable*, édition critique par Keith Cameron, Genève, Droz, 1988, pp. 128-130).

¹⁶ Cfr. anche J. DU BELLAY, *De l'immortalité des poètes*, vv. 21-24, in ID., *Œuvres poétiques*, éd. crit. par D. Aris et F. Joukovsky, Paris, Bordas («Classiques Garnier»), 1993, t. I, p. 114: «les lascifz Satyres suyvens

magico, fonte di sbigottimento (*ils furent esbahis*). Infine, nell'intrecciarsi di Natura e Arte, il rifrangersi della luce e il moltiplicarsi delle immagini riporta a una dimensione di movimento, di realtà che nel suo variare continuo è instabile e metamorfica.

3. È a partire da queste premesse iconologiche che la grotta si costruisce, nel Manierismo e nel Barocco, come motivo letterario, forse ancor più che dall'immaginario che la poesia umanistico-rinascimentale riprende dai classici¹⁷. Possiamo percorrere rapidamente le due più importanti raccolte di poesia barocca che negli ultimi quarant'anni hanno imposto un nuovo approccio critico alla produzione lirica francese del periodo tra il 1580 e il 1650. Si tratta della *Anthologie de la poésie baroque française* di Jean Rousset¹⁸ e dell'*Éros baroque* di Gisèle Mathieu-Castellani¹⁹: dalla loro lettura si ricava

/ les Nymphes des rustiques lieux / me font aymer loing des congnoz rivaiges / la sainte horreur de leurs antres sauvaiges» (sottolineatura nostra). Françoise Joukovski-Micha (*Poésie et mythologie au XVIIe siècle. Quelques mythes de l'inspiration chez les poètes de la Renaissance*, Paris, Nizet, 1969, pp. 160-171: *L'antre poétique*), ricostruendo la *filière* tematica della grotta come luogo dell'iniziazione poetica a partire dalle fonti greche e latine fino al Rinascimento, sottolinea il ricorrere dell'immagine dell'*antre sauvage* che suscita *horreur* nei testi del Cinquecento francese.

¹⁷ Cfr. F. JOUKOVSKY-MICHA, *op. cit.*, p. 171: «L'antre poétique doit sa fortune littéraire aux poètes de la Pléiade. En 1571, dans l'article *Antre* de ses *Épithètes*, M. de La Porte constate à juste titre le grand nombre de qualificatifs que les grottes doivent aux écrivains de la nouvelle école: noir, ombreux, désert, solitaire, coi, trouble, profond, épouvantable, effrayant [...]. Pour Ronsard l'antre est à la fois une retraite sauvage et le sanctuaire de l'enthousiasme: c'est assez pour qu'il l'admette définitivement dans son paysage poétique». Sempre Joukovsky-Micha indica un ricco repertorio di riferimenti letterari cinquecenteschi sul topos della grotta. Questi riferimenti - numerosissimi in Ronsard - insistono sulla grotta come sulla dimora delle Muse, e in quanto tale luogo dell'ispirazione poetica.

¹⁸ Paris, Colin, 1961 (indicata con la sigla **R**).

¹⁹ Paris, Nizet, 1986 (indicata con la sigla **MC**).

un piccolo repertorio concernente l'immaginario del nostro tema.

Abbiamo anzitutto una rappresentazione della grotta che riconduce ai paesaggi fantastici della pittura, cui abbiamo fatto riferimento. Domina infatti in questa raffigurazione il contrasto luministico (*un mélange et d'ombre et de clarté*) e la trasformazione del contesto naturale in una realtà cristallizzata in pietre preziose (*cent rochers de cristal, rochers de rubis et d'opales*). Così leggiamo nel poema epico di Scudéry, *Alaric ou Rome vaincue* – dello stesso anno (1654) in cui fu danzato il balletto delle *Noces de Pélée et de Thétis* –, in una descrizione di giardini incantati, simili a quelli tassiani:

[...]

Il y trouve une grotte admirable en beauté,
Où l'on voit un mélange, et d'ombre et de clarté.
Cent rochers de cristal à pointes inégales,
Sont parmy des rochers de rubis et d'opales;
Cent branches de corail de plus d'une couleur,
De la superbe grotte augmentent la valeur;
Et l'argent lumineux de la nacre changeante,
Imite de l'Iris la splendeur inconstante.
Là brille l'esmeraude, et la pierre d'azur;
Là brillent les saphirs d'un éclat vif et pur;
Là se voit la turquoise ainsi que l'améthiste,
Et le jaspe incarnat, et celui d'un vert triste,
Et la perle baroque, et la topase encor,
Qui parmy son cristal fait voir un lustre d'or.
Là d'un éclat sanglant se voit la cornaline;
Là d'un sable doré brille l'avanturine;
Rien d'esclattant n'y manque, et l'œil n'y cherche pas
Ny l'eau des diamants, ny le feu des granats,
Des bords de l'Orient, et des climats barbares,
On voit le bel esmail en des coquilles rares,
Dont les diversitez, et les vives couleurs
Parmy ce riche amas semblent semer des fleurs.
Mille et mille jets d'eau font ces roches humides,
D'un cristal bondissant, et de perles liquides
(R, I, p. 218).

Il grande *amas* di pietre preziose trasmette una sensazione di cristallina durezza, al punto che anche l'acqua è trasmutata in ma-

teria petrosa (dai *jets d'eau* sgorga cristallo, le gocce si fanno *perles liquides*), e la grotta-fontana – motivo architettonico, prima che immagine letteraria – è assorbita nell'alcore di un paesaggio che è netta derivazione dai paesaggi pittorici metallizzati, di cui si è detto²⁰.

Il contrasto luce/ombra, come pure l'elemento acquatico, connessi con l'iconografia della grotta, compaiono già in una delle poesie d'amore più famose del Seicento francese, *Le promenoir des deux amants* di Tristan (1633). In questo caso non si tratta di elementi di una rappresentazione di natura cristallizzata, e pertanto fantastica, ma di particolari naturalistici che servono a connotare un luogo, funzionale alla situazione sentimentale:

Aupres de cette grotte sombre
Où l'on respire un air si doux,
L'onde lutte avec les cailloux,
Et la lumière avecque l'ombre.
Ces flots laissez de l'exercice
Qu'ils ont fait dessus ce gravier,
Se reposent dans ce vivier
Où mourut autrefois Narcisse.

²⁰ Ancora La Fontaine, nelle *Amours de Psyché* (1669), descrivendo la grotta di Teti a Versailles, sottolinea gli zampilli d'acqua, gli effetti di colore, i riflessi che dovevano dare al visitatore l'impressione di essere in una caverna in fondo al mare, dimora della divinità (R, I, 220-221). Tuttavia, sull'evocazione del mondo favoloso si sovrappone la descrizione del monumento, per cui le divinità - tritoni, sirene, ecc. - sono in realtà statue di divinità, il che accentua il senso di petrosità dell'insieme. Continua evidentemente la tradizione della rappresentazione della grotta come architettura di giardino («La face de cette grotte est composée, en dehors, de trois arcades, qui font autant de portes grillées. Au milieu d'une des arcades est un soleil, de qui les rayons servent de barreaux aux portes: il ne s'est jamais rien inventé de si à propos, ni de si plein d'art. Au dessus sont trois bas-reliefs», *Psyché*, livre I, in LA FONTAINE, *Œuvres diverses*, par P. Clarac, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1958, p. 130). In questo senso il testo di La Fontaine può essere raffrontato all'*Eclogue* citata di Ronsard.

C'est un des miroirs où le Faune
 Vient voir si son teint cramoisi,
 Depuis que l'Amour l'a saisi,
 Ne seroit point devenu jaune.
 L'ombre de cette fleur vermeille
 Et celle de ces joncs pendans
 Paroissent estre là-dedans
 Les songes de l'eau qui sommeille (R, I, p. 234).

Malgrado l'oscurità «on respire un air si doux», e la grotta delimita uno spazio di solitudine positiva che favorisce l'effusione amorosa, così come questa effusione è anche favorita dall'elemento acquatico, che si fa specchio nella cornice della grotta per svelare all'innamorato gli effetti della sua passione.

Più spesso però, nella lirica barocca, la grotta assume connotazioni di luogo negativo²¹. Essa è anzitutto un luogo selvaggio che suscita paura, sebbene, secondo moduli petrarchisti, sia ricercato dall'amante in pena («Dans la *frayeur des antres plus sauvages*, / et sur le bord des plus lointaines rivages, / je fuis les lieux des hommes habités», MC, p. 173: Flaminio de Birague)²². Questa ricerca della *grotte sauvage* si configura peraltro secondo stilemi che evocano spazi penitenziali dell'agiografia, come le già citate grotte di san Girolamo e della Maddalena²³. Sempre nel quadro del neopetrarchismo manierista, la grotta-luogo solitario è in consonanza con la tristezza interiore («Antres qui

²¹ Oltre all'introduzione di MC, cfr. anche G. MATTHIEU-CASTELLANI, *Les thèmes amoureux dans la poésie française (1570-1600)*, Paris, Klincksieck, 1975, soprattutto *Livre deuxième*.

²² Le caverne sulle montagne deserte e ghiacciate, immagine dell'inferno, sono definite *antres mortelles* (MC, p. 172: Cristofle de Beaujeu).

²³ Cfr. Béroalde de Verville: «Pour donques ne rien voir, j'élus un ermitage / pour le lieu destiné du reste de mes jours, / et me déterminant dans sa grotte sauvage, / j'y pensais consumer ma vie et mes amours / [...] / dessous le triste habit voulant m'ensevelir, / et de dévotion mon âme tant pressée / [...] / je n'irai plus tracer après le triste ombrage / de ces lieux écartés où se meurt tout plaisir / [...]» (MC, pp. 175-176).

répondez à mes tristes accents, / quand vous oyez le son de mes plaintes mortelles», MC, p. 180: Flaminio de Birague)²⁴.

La paura suscitata dalla grotta è spesso connessa con l'oscurità («et près l'obscurité des grottes effrayantes», MC, p. 177: Béroalde de Verville)²⁵, e tale oscurità fa da sfondo a un immaginario funereo («Vous, antres reculés où les ombres dernières / de ceux à qui la mort a fermé les paupières / errent tant que leurs corps soient mis dans le tombeau / [...]», *ibid.*). Addirittura è la grotta stessa a identificarsi con il sepolcro, ad essere la *caverne profonde* dei morti, luogo adatto agli *ossements*, alieno da Amore al punto di stravolgerne le apparenze e le simbologie tradizionali:

Est-ce mon erreur ou ma rage
 Qui m'a conduit sous cet ombrage,
 Moins d'effroi que d'Amour épouvé,
 Séjour des morts, demeures pâles,
 Croix, ossements, ombres fatales,
 L'espoir de ceux qui n'en ont point.
 Je vois dans ces froides ténèbres
 Qu'une de ces Fureurs célèbres
 M'éclaire de son noir flambeau,
 Et pour un présage sinistre,
 De mes maux le sanglant ministre,
 L'Amour, m'apparaît en corbeau.
 O que de monstres incroyables,
 Que de fantômes effroyables,
 A mes yeux se viennent offrir,

²⁴ Cfr. sempre di Flaminio de Birague: «Vous donc Ombres sacrées / des antres recélées, / vous grottes emmurées, / de silence voilées, / vous che- nues forêts, / assistez mes regrets»; cfr. anche Jacques Davy du Perron: «Je cherche les ténèbres, / les antres et les bois, / dont les accents funèbres / répondent à ma voix» (MC, p. 224).

²⁵ Cfr. anche Siméon-Guillaume de La Roque: «S'il cherche pour demeure un sauvage repaire, / le silence, l'horreur, l'ombre, l'obscurité, / c'est que le beau soleil qui cause sa clarté / luit ailleurs, le privant de son jour salutaire» (MC, p. 178).

M'ouvrant leur caverne profonde
(MC, pp. 194-195: Pierre Motin).

Come grotta (*grotte avernale*), d'altronde, si configurano gli Inferi (*des sombres Enfers...les cavernes affreuses*), luogo di tormenti che non eguagliano le pene dell'amante:

Vous qui habitez l'Orque noir,
Laissez votre horrible manoir,
Sortez de la grotte avernale,
Et venez tous ici haut voir
Ma peine qui n'a point d'écale
(MC, p. 204: Flaminio de Birague)²⁶.

Que des sombres Enfers les tremblantes horreurs
Viennent m'environner, les cavernes affreuses [...]
(MC, p. 205: Isaac Habert).

Inoltre, in quei paesaggi notturni intesi come paesaggi d'orrore, secondo lo schema della pittura di genere, l'antro oscuro rappresentato come luogo ripugnante (*caverne hideuse*)²⁷ è preannuncio del mondo infernale. Se è vero che «nel Barocco il paesaggio infernale è uno dei luoghi privilegiati dell'immaginario, in

²⁶ Cfr. anche il *gouffre avernal* Clovis Hestean de Nuysement: «Dans le sombre manoir où les nuits ténébreuses / tiennent les yeux sillés des âmes malheureuses, / suivant l'obscur sentier de ce gouffre avernal / qui tourne obliquement dans le trône infernal, / faisant place au destin, je dévalai naguère, / me rangeant sous les lois de l'horrible Mégère» (MC, p. 201).

²⁷ Cfr. Siméon-Guillaume de La Roque: «[...] rocher pierreux et vous caverne hideuse / où les ours et les lions sont enclos, / hiboux, corbeaux, augures d'Atropos, / le seul objet d'une âme malheureuse / [...]» (MC, p. 231). La natura orrida corrisponde, anche in questo caso, alla situazione di sofferenza dell'amante infelice, sofferenza che anticipa le pene dell'inferno («Je suis esprit à grand tort condamné / aux feux, aux cris d'un enfer ordinaire», *ibid.*).

cui si coniugano il gusto delle tenebre, l'attrattiva per i notturni e l'amore per il *déplaisir*²⁸, questo mondo infernale, mondo chiuso e sotterraneo, trova nella struttura della caverna la definizione di uno spazio circoscritto e opprimente, disegno però di un mondo fantastico, ricco – in negativo – di quegli elementi di emozionalità che fanno da sustrato alla dimensione teatrale²⁹.

²⁹ Non ci soffermiamo qui sull'antro 'pastorale', che pure è ricorrente nelle successive riprese della poesia bucolica dal Medioevo al Rinascimento, spesso semplice variante del *locus amoenus* (cfr. F. JOUKOVSKY-MICHA, *op. cit.*, pp. 160-171 e note). Già nella tradizione bucolica classica (cfr. VERG., *Ecl.*, I, 75-76, éd. E. de Saint-Denis, Paris, Les Belles Lettres, 1967, p. 41: «non ego vos posthac, viridi proiectus in antro, / dumosa pendere procul de rupe videbo»; cfr. anche *ibid.*, V, 5-6 e VI, 13-14) l'*antrum* è il luogo dell'*otium*, della contemplazione e del canto. È anche il luogo dell'*eros*: in Longo Sofista (per citare un autore di grande fortuna rinascimentale e barocca) Cloe si accorge per la prima volta che Dafni, nudo, è bello nell'antro delle ninfe (cfr. *Daphnis et Chloe*, I, 13, 1-2: «Andato insieme con Cloe nella grotta delle Ninfe, Dafni le diede da custodire la tunica e la bisaccia, e stando sull'argine della sorgente cominciò a lavarsi i capelli e il corpo. La sua capigliatura era nera e folta, e il suo corpo abbronzato dal sole: si sarebbe potuto pensare che quel colore bruno fosse dovuto all'ombra dei capelli. A Cloe che lo osservava, Dafni appariva bello; e poiché in precedenza egli non le sembrava tale, la fanciulla credeva che la bellezza di lui fosse dovuta al bagno», trad. di R. Di Virgilio; cfr. anche *ibid.*, I, 32, 1; III, 12, 2-3). Anche Virgilio, in un contesto non pastorale, aveva fatto della *spelunca* il luogo del connubio amoroso di Enea e Didone (*Aen.*, IV, 165-168). Sempre fuori della tradizione pastorale, Properzio identificava il luogo della poesia con la *viridis spelunca* abitata dalle Muse (PROPERT., III, 3, 27-36); in Ovidio Diana, stanca di cacciare, si riposava in una grotta perfetta, ma non per arte umana (cfr. *Metam.*, III, 157-159, éd. G. Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1957, p. 74: «cuius in extremo est antrum nemorale recessu / arte laboratum nulla: simulaverat artem / ingenio natura suo»). Nella tradizione pastorale barocca la grotta - o meglio la struttura a caverna - può assumere carattere di sacralità, connessa all'*eros* (cfr. la seconda parte - libro V - dell'*Astrée*, pubblicata nel 1610: il tempio della dea Astrea, sacro agli amanti, ha la struttura di una caverna, artificiale e naturale a un tempo, formata da «arbres pliés les uns sur les autres en façon de tonne», in H. D'URFÉ, *L'Astrée*, extraits choisis, introduits et annotés par M. Gaume, Saint-Étienne, Le Hénaff, 1981, pp. 137-148, qui p. 137).

4. Si è già detto della connessione della grotta con la magia, soprattutto nella rielaborazione scenica di alcune *fabulae* centrate su personaggi quali Circe, Alcina, ecc. A monte, nella tradizione classica, potremmo forse riconoscerne archetipi remoti, peraltro profondamente modificati, in quelle grotte sacre, il cui prototipo è l'antro delle Ninfe dell'*Odissea* (XIII, 102-112) che già era stato oggetto di un'ampia e sottile interpretazione allegorica ad opera di Porfirio (III sec.) nel suo trattato *De Antro Nympharum* – trattato che, stampato a Roma nel 1518 e ristampato nel 1521 e nel 1539, doveva godere di grande fortuna nel Rinascimento e oltre, fino all'epoca barocca. Anzi è proprio a partire dal testo di Porfirio che l'immagine dell'antro diventa figura allegorica³⁰. Da Porfirio il Rinascimento riprende il motivo della grotta come simbolo del mondo sensibile e di tutte le forze nascoste della natura³¹. Anche la descrizione virgiliana dell'antro della sibilla cumana³² – antro di cui si sottolinea l'enorme vastità e l'orrore – ha senz'altro avuto un ruolo nel disegnare un modello per la grotta quale luogo di interventi

³⁰ Cfr. PORFIRIO, *L'antro delle Ninfe*, 3, introduzione, traduzione e commento di L. Simonini, Milano, Adelphi, 1986, p. 39: «[...] il poeta parla in questi versi con enigmi e allegorie, costringendo a indagare [...] che cosa voglia significare questo antro a due porte, definito sacro alle Ninfe, amabile in sé e insieme oscuro, poiché ciò che è tenebroso non è per nulla amabile, ma anzi temibile».

³¹ Cfr. *ibid.*, 5 e 7, pp. 43 e 47: «Gli antichi consacravano davvero opportunamente antri e caverne al cosmo, considerato nella sua totalità o nelle sue parti [...] e d'altra parte gli antri rappresentavano per loro il cosmo che si forma dalla materia: essi, infatti, per la maggior parte sono di formazione spontanea e connaturali alla terra, circondati da un blocco uniforme di roccia, che internamente è cava e all'esterno si perde nella infinita illimitatezza della terra. [...] Consideravano l'antro simbolo non solo, come si è detto, del cosmo, cioè del generato e del sensibile, ma l'oscurità degli antri li indusse a vedervi il simbolo anche di tutte le potenze invisibili, la cui essenza appunto non è percepibile allo sguardo». Questi concetti sono ripresi da Lelio Gregorio Giraldi nella sua *De Deis gentium varia historia* del 1548 (syntagma XVII, citato in F. JOUKOVSKY-MICHA, *op. cit.*, p. 162 nota).

³² Cfr. VERG., *Aen.*, VI, passim: in particolare vv. 9-11, 42-44, 98-100.

soprannaturali e di magia, modello su cui si sovrappone l'immagine più moderna, e favolistica, della dimora dell'incantatrice o dell'incantatore. Immagine, quest'ultima, che trova nella dimensione teatrale possibilità nuove di realizzazione.

Occorre infatti ricordare come, nella ricorrenza quale topos letterario dell'immaginario cavernale, accanto alle tematiche esaminate, ne emerga una in stretta relazione con la dimensione teatrale. In questa dimensione la grotta si identifica con il luogo teatrale per eccellenza, il palcoscenico, cui fornisce spunto per scenografie svariate. E proprio in quanto collegata a storie di magia, la grotta diventa cornice per l'evocazione di realtà illusorie, che in un intrecciarsi di significati si presentano come realtà teatrali. Lo scambio tra finzione scenica e proiezione fantastica, tra discorso letterario e rappresentazione teatrale, diventa, nell'assunzione del motivo della grotta, un gioco di intertestualità che travalica i generi e le arti.

Possiamo considerare come esplicativa di questo confondersi di dimensioni espressive l'*Illusion comique* (1639) di Corneille. I diversi piani di narrazione, le storie che si intersecano, hanno come punto di riferimento l'antro di un mago. Conosciamo la trama. Un padre, Pridamant, si rivolge a un mago, Alcandre, per avere notizie del figlio, Clindor, che la durezza paterna ha fatto fuggire di casa. Il mago evoca a due riprese, agli occhi del padre, le avventure di Clindor che si svolgono sia dinanzi ai personaggi divenuti spettatori, Alcandre e Pridamant, sia dinanzi al pubblico, spettatore vero e proprio della *pièce*. E a due riprese – *sous une illusion* e *sous fantosmes vains* – si assiste prima a una storia 'vera' poi a una storia 'finta': ma entrambe sono pure apparenze, magia e spettacolo a un tempo, cui si assiste da una grotta («de ma grotte surtout ne sortez qu'après moy»³³) come da una *loge* di teatro. La grotta qui non è tanto la cornice in cui si inserisce il *décor* d'insieme delle varie scene. Essa fa parte di questo *décor* e, in certo modo, lo qualifica in

³³ Cfr. P. CORNEILLE, *L'Illusion comique*, v. 216, publiée par R. Garapon d'après la première édition (1639) avec les variantes, Paris, Didier, 1970 (a questa edizione si fa riferimento con la sigla III).

quanto accessorio scenografico abitualmente connesso con il personaggio del mago e con l'azione magica: «à un côté du théâtre, un antre pour un magicien au-dessus d'une montagne», leggiamo nel registro teatrale di Laurent Mahelot, documento eccezionale sulla *mise en scène* secentesca³⁴.

I primi versi, d'altronde, della *pièce* – annotazione ad un tempo di scenografia ed evocazione simbolica di luogo misterioso e illusorio – sono significativi:

Ce grand Mage dont l'art commande à la nature
N'a choisi pour palais que cette grotte obscure;
La nuit qu'il entretient sur cet affreux séjour,
N'ouvrant son voile espais qu'aux raions d'un faux jour,
De leur éclat douteux n'admet en ces lieux sombres
Que ce qu'en peut souffrir le commerce des ombres
(III, 1-6, sottolineature nostra).

Il luogo della magia, dunque, è la *grotte obscure*, che noi potremmo anche identificare più genericamente con il luogo proprio della dimensione teatrale, nella misura in cui tutto quanto in esso è percepito dai sensi è *faux* e *douteux*, ed è scenario per l'azione di vane ombre. Addirittura viene istituito un raffronto tra la grotta, vero concentrato di *charmes nouveaux*, e il mondo esterno, in cui il *charme ordinaire* ha ben poca forza di evocazione e trasformazione:

C'est qu'un charme ordinaire a trop peu de pouvoir
Sur les spectres parlans qu'il faut vous faire voir.
Entrons dedans ma grotte, afin que j'y prepare
Quelques charmes nouveaux pour un effect si rare
(III, 211-214).

L'entrare, uscire e rientrare nella grotta disegna pertanto un movimento oscillante dalla realtà banale all'irrealtà coinvolgente

³⁴ Citato nell'*Introduction* a III, p. XVII.

(«mais, puisqu'il faut passer à des effets plus beaux, / rentrons pour évoquer des fantômes nouveaux» III, 1339-1340), in una ricerca di mondi nuovi, illusori come quello del teatro, ma, come quello del teatro, fonte di piacere.

Di fronte a questa grotta un sipario evidenzia la funzione teatrale cui è assimilato l'intervento di magia: «Il donne un coup de baguette et on tire un rideau derrière lequel sont en parade les plus beaux habits des Comédiens», recitano all'inizio e alla fine dell'*Illusion comique* le didascalie³⁵, collegando bacchetta magica e messa in scena teatrale, gesto efficace del mago e maschera fittizia dell'attore. Il *rideau* tirato nel mezzo del palcoscenico, davanti alla grotta, oltre a sottolineare l'effetto di teatro nel teatro³⁶, impone alla storia il carattere di finzione e artificio. Inoltre, il rapporto che istituisce con la grotta magica, opera quella distruzione delle frontiere fra realtà e teatro, di cui questiona Rousset³⁷, non solo, ma distrugge anche i confini fra illusione teatrale e illusione del mondo incantato, trasformando, come si è detto, la grotta – luogo privilegiato della magia – in luogo privilegiato dello spettatore in quanto tale.

5. La connessione, all'interno della creazione scenica, della grotta con la magia – anzi la *reductio* della scenografia alla struttura della grotta, intesa come delimitazione di una zona di incantesimo, ma anche come cornice che racchiude un episodio astratto dalla realtà storica³⁸ – può essere verificata, proprio sul piano della costruzione scenografica, esaminando la *Descrizione regolare*

³⁵ Cfr. III, p. 13 (I, 2); cfr. anche III, p. 118 (V, 6): «On tire un rideau et on voit tous les Comédiens qui partagent leur argent».

³⁶ Cfr. G. FORESTIER, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIe siècle*, Genève, Librairie Droz, 1981, in particolare pp. 239-246, 306-309.

³⁷ Cfr. J. ROUSSET, *op. cit.*, p. 30.

³⁸ Sull'uso della struttura della grotta come elemento scenografico, cfr. la ricca documentazione iconografica in C. MOLINARI, *Le nozze degli dèi. Un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 1968.

a noi giunta³⁹ (e la riproduzione in incisioni) delle *Machine* e delle *Mutazioni del Teatro*, concernenti la messa in scena dell'opera *Le nozze di Teti e Peleo* di Carlo Caproli su libretto di Francesco Buti, opera rappresentata nel 1654 con intercalate le dieci *entrées* che compongono il balletto omonimo, su libretto di Benserade. Si tratta di otto scene ideate da Giacomo Torelli, senza dubbio uno dei maggiori architetti teatrali secenteschi⁴⁰. Confrontando le didascalie del balletto di Benserade con le riproduzioni e le descrizioni delle scenografie corrispondenti, notiamo come il motivo della grotta sia sempre presente, anche quando il testo letterario lo ignora o suggerisce un quadro diverso⁴¹.

Seguendo l'ordine della suddetta *Descrizione regolare*, abbiamo una grotta vera e propria nella prima, seconda e quarta scena, mentre le didascalie del balletto indicano «une grotte ouverte des deux costez» soltanto nella seconda scena⁴², senza pe-

³⁹ *Scene e machine preparate alle Nozze di Teti, balletto reale, rappresentato nella sala del piccolo Borbone, et da Giacomo Torelli Inventore, dedicate all'Eminentissimo Principe Cardinal Mazzarino [Descrizione regolare delle machine, delle mutazioni del teatro, e incidenze dell'opera presente. Del Cavalier' Amalteo]*, Parigi, 1654, senza numerazione di pagina. Le tavole di F. Francart sono state incise da I. Silvestre. L'autore della *Descrizione regolare* è Aurelio Amalteo (1626-dopo 1689), originario di Pordenone, autore di vari componimenti poetici, fra cui alcuni drammi per musica (*La Magia delusa; Il Ciro Crescente; Gli Amori di Apollo con Clizia; ecc.*), e di una traduzione in versi sciolti delle tragedie di Seneca.

⁴⁰ Cfr. P. BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli and Baroque Stage Designs*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1961.

⁴¹ L'anno precedente, sempre su versi di Benserade e con scenografie di Torelli, era stato danzato a corte (23 febbraio 1653, sala del Petit-Bourbon) il *Ballet Royal de la Nuit*, la cui quarta parte aveva come sfondo la grotta dei sogni (cfr. BENSERADE, *Ballets pour Louis XIV, présentés et annotés par M.-Cl. Canova-Green*, Toulouse, Société de Littératures Classiques, 1997, t. I, p. 142: «Quatriesme partie du Ballet Royal de la Nuit [...]. Le Sommeil et le Silence font le Recit, et puis se couchent à l'entrée de la Grotte d'où sortent les Songes»).

⁴² BENSERADE, *op. cit.*, p. 188 (*Ballet des Noces de Pélée et de Thétis, ibid.*, pp. 175-217).

raltro precisarne i caratteri. Proprio nel caso di questa coincidenza possiamo renderci conto del lavoro che lo scenografo ha messo in opera nei confronti della grotta, e cogliere la tipologia barocca evidenziata:

La prima scena dell'atto primo rappresenta la grotta di Chirone centauro, è composta tutta di sassi, e scogli horridissimi, e coperta da un vastissimo volto pure di sassi, rende insieme vaghezza, et horrore. Nell'alto si vede un'apertura, per la quale la grotta riceve il lume, e per dove si vedono le strade di una montagna, e paesaggio di fuori [...]. Si vedono molti, e diversi sepolcri di maestosa costruzione, che chiudono quegli Eroi, che sono stati degni di morir discepoli di così gran maestro [...]. Qui all'incanto de' maghi addittati da Chirone, fra tuoni, e lampi sorge un carro, sopra di cui montato Peleo, si leva in aria in mezzo di fiamme, e fumosi vapori, che lasciati a mezzo corso, vola attraverso della Grotta, uscendo per la suddetta apertura, il fumo svanisce in aria, e la fiamma ricade al fondo⁴³.

Alla semplicissima indicazione della grotta aperta da due lati si sostituisce una descrizione – che corrisponde peraltro esattamente all'illustrazione – contenente gli elementi cui abbiamo già fatto riferimento a proposito dell'*Illusion comique*. Anzitutto la grotta è dimora di un personaggio dotato di poteri magici, e del luogo incantato ha le caratteristiche di *horrore*. Per evidenziare questo aspetto, lo scenografo ha trasformato la grotta in antrò funereo, con *diversi sepolcri*, soffocato da *fiamme e fumosi vapori*. D'altro canto, quello che è l'aspetto 'teatrale' della grotta-*loge* dell'*Illusion* – essere cioè punto di osservazione per lo spettatore, ritorna qui nell'*apertura* da cui *si vedono* la montagna e il paesaggio esterni.

Nella scena quarta della *Descrizione* – la seconda e terza del primo atto del balletto – la didascalia del libretto («scene [...] qui s'ouvre dans la Perspective où l'on void la Mer») trova attuazione,

⁴³ Cfr. *Descrizione regolare ecc.*, cit., § II.

nella scenografia di Torelli, nella costruzione di un'immensa grotta che si apre sul mare:

Qui cangiata tutta la prospettiva della Grotta, in luogo di una lontananza di scogli, si vede un placidissimo mare, circondato di rive piacevoli, de colli ameni, e deliziose abitazioni⁴⁴.

Questa grotta ha sempre la morfologia di quella precedente di Chirone – antro funerario dominato in primo piano da sepolcri –, anzi è la medesima grotta che si apre a una diversa prospettiva, conservando il carattere di *loge* da cui si contempla lo svolgersi della scena o di cornice teatrale dell'azione scenica.

Ma anche là ove di grotta in stretto senso non si può parlare (le scene V, VI, VII e VIII di Torelli raffigurano architetture; la scena III un paesaggio aperto e boscoso), sia le architetture sia il paesaggio riproducono uno spazio chiuso, in forma di cavità, rappresentata di volta in volta da una galleria o da un anfiteatro, o, nel caso di veduta panoramica, da una valle incassata e profonda, spazio che evoca in qualche modo la struttura della caverna. Ad esempio nella quinta scena, in cui «compare il Palazzo sontuosissimo di Giove»,

al terzo della fabrica vi è un passaggio, o galeria coperta, come pure ne segue col medesimo ordine un altro simile nell'altro terzo, e nel fondo si vede un volto coperto tutto incastrato delle medesime ricchezze, come sono pure li Frisi, e i riguardi de' piedestalli de' Pilastrì.⁴⁵

Non solo si tratta di una scenografia chiusa, ma addirittura di un sistema di scatole cinesi, basato sull'effetto – evidentemente di *trompe-l'œil* – di una fuga senza fine di spazi concavi comunicanti l'un con l'altro.

La struttura, d'altronde, che potremmo definire 'cavernale',

⁴⁴ *Ibid.*, § IV.

⁴⁵ *Ibid.*, § V.

viene riproposta, con accentuazione degli aspetti di magia, dalla sovrapposizione sulle precedenti scenografie a carattere architettonico (scena V e VIII di Torelli) di un espediente scenografico ricorrente sui palcoscenici barocchi: quel nimbo aereo che corrisponde a una specie di nube-grotta, quadro di apparizioni divine o soprannaturali, ma anche creazione di spazi magici mediante appunto la riproduzione, in un contesto aereo, dello schema figurativo della grotta⁴⁶.

Per concludere, lo studio di un topos iconografico, quello della grotta, tra Cinque e Seicento, e l'uso che se ne fa nella scenografia, come attesta nel caso specifico la messa in scena del balletto benseradiano delle *Nopces de Pélée et de Thétis*, conferma come le scelte di immaginario teatrale siano nell'epoca barocca connesse a un sistema di simbologie che trovano la loro elaborazione nell'arte e nella letteratura rinascimentale, ma siano soprat-

⁴⁶ *Ibid.*, § VIII: «Ercole in fine con Prometheo liberato conducono le Arti liberali sue figliuole, che danzano *mentre che dal Cielo cominciano a scendere sei nuvole da' fianchi con diciotto persone sopra, coprendo in parte l'architetture del Palazzo; cangiasi intanto il Prospetto della fabrica in nuvole, et apparisce di sotto un grandissimo fondo pur di nuvole con molte Deità*. Di sopra si vede un'altra apertura, dove siedono dalle parti diciotto persone, che sono le Intelligenze celesti, che con gratissima melodia componendo i loro suoni, attendono Giunone, e Imeneo. Queste due Deità *discese dal cielo nel grembo delle nuvole*, vengono sopra una delle più grandi avanzandosi fino nel mezzo delle suddette Intelligenze, di dove tutti calano a terra, e scendendo le sei per parte si vengono dolcemente ad accostare alla machina di Giunone. *Squarciansi lentamente intanto le altre nuvole nel fondo scuoprono un Palaggio tutto d'oro, e di cristalli di più colori fabricato*. Alla quale prodigiosa vista si aggiunge, che danzando a terra Giunone, et Imeneo, esce davanti il suddetto Palazzo *fra le nuvole* un coro di Amori, che componendo sopra di quelle leggiadrissimo ballo, vengono a dar fine a sì Regia, e maestosa rappresentazione» (sottolineature nostre). Anche nel libretto del balletto abbiamo l'indicazione: «[...]Et l'autre Partie de la Scene se forme en une Nuë au travers de laquelle brillent toutes les Deitez accouruës aux Nopces [...]» (BENSERADE, *op. cit.*, p. 209).

tutto connesse alle esigenze della *machinerie* scenica. Quest'ultima, peraltro, attenta a ricavare il massimo di effetti dalla rete complessa di significati che si sono progressivamente stratificati su di un tema culturale o un'immagine espressiva.

(2001)

Tragedia storica e *tragédie sainte*: *La Reine d'Escosse* di Antoine de Montchrestien

1. Nel 1601, quattordici anni dopo la morte di Maria Stuart, Antoine de Montchrestien dà alle stampe la prima che attinga a dignità letteraria di una lunga serie di tragedie consacrate alla regina di Scozia, col titolo *L'Escossoise, ou Le Desastre*, di cui nel 1604 pubblicherà una nuova redazione, intitolata *La Reine d'Escosse*¹. In precedenza erano state composte, da gesuiti francesi, due *pièces* agiografiche in latino²: la *Mariae Stuartae Tragoedia* di Jean de Bordes, rappresentata nel 1589, ma non pubblicata, e la *Mariae Stuartae Tragoedia* di Adrien de Roulers, pubblicata nel 1593. Rimase inedita, ed è perduta, una tragedia sulla regina cattolica che Tommaso Campanella durante il suo processo affermò di avere scritto «per Ispagna contra Inghilterra»³. Nel 1602 Carlo Ruggeri aveva pubblicato a Napoli una sua tragedia, *La Reina di Scotia*, ignorata in Francia, come sarà ignorato il capolavoro di Federico Della Valle dallo stesso titolo, pubblicato nel 1628⁴.

¹ Le due redazioni sono ora edite in A. DE MONTCHRESTIEN, *La Reine d'Escosse*, édition critique avec introduction et notes par A. Maynor Hardee, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1975: a questa edizione faremo riferimento con la sigla **MH**. Altre edizioni moderne della tragedia: a cura di G. Michaud (e allievi), Paris, Fontemoing, 1905; a cura di J. D. Crivelli, Paris-La Haye, Mouton, 1975.

² Cfr. l'introduzione a CH. REGNAULT, *Marie Stuart*, édition, introduction et notes par A. Teulades, «Études Épistémè», n° 8 (numéro spécial), novembre 2005, pp. 3-40, qui p. 18.

³ Cfr. L. FIRPO, *Bibliografia degli scritti di Tommaso Campanella*, Torino, Tipografia Vincenzo Bona (Pubblicazione promossa dalla Reale Accademia delle Scienze di Torino), 1940, pp. 182-183.

⁴ Cfr. K. KIPKA, *Maria Stuart im Drama der Weltliteratur*, Leipzig, M. Hesse, 1907. Cfr. anche L.A. HILL, *The Tudors in French Drama*, Balti-

La scelta, per una tragedia, di un argomento tratto dalla storia contemporanea o moderna non è nuovo in Francia, quando Montchrestien scrive, anche se meno diffuso di quanto sarà nel Seicento⁵. Un mito 'Marie Stuart' precede in Francia quello della regina martire, che si costruirà a partire dalla morte sul patibolo nel 1587. Artefice di questo primo mito è anzitutto Ronsard (anche se altri poeti, ad esempio Du Bellay⁶, concorrono, ma in misura ben minore, alla glorificazione della regina). Si tratta della celebrazione della dama esemplare, che troverà sua massima realizzazione nel *Recueil des Dames* di Brantôme⁷, certamente non influente sulla letteratura del tempo (in quanto pubblicato postumo soltanto nel 1666), ma estremamente significativo per noi per ricostruire quella mitologia della *princesse* che prende forma specifica nel secondo Cinquecento⁸. Supporto centrale di questa celebrazione è la lode petrarchista della bellezza: una *beauté* che riassume anche tutte le doti spirituali e intellettuali. La bellezza di Maria assume una dimensione mitica proprio nel raffronto con uno dei grandi miti fondatori, in Occidente, dell'iconologia della bellezza muliebre, quello di Elena che con il suo fasci-

more, The Johns Hopkins Press, 1932.

⁵ Per una lista di tragedie d'argomento moderno cfr. R. M. GRIFFITHS, *The Dramatic Technique of Antoine de Montchrestien: Rhetoric and Style in french Renaissance Tragedy*, Oxford, At the Clarendon Press, 1970, pp. 91-93; CH. MAZOUER, *Le Théâtre français de la Renaissance*, Paris, Champion, 2002, pp. 234-242. Cfr. anche L. BREITHOLTZ, *Le Théâtre historique en France jusqu'à la Révolution*, Uppsala, Uppsala Universitets Arsskrift, 1952.

⁶ Cfr. J. DU BELLAY, *Epigrammata*, 54, e *Xenia*, 5, in ID., *Œuvres poétiques (Œuvres latines et Autres œuvres latines)*, par G. Demerson, Paris, Nizet, 1984-1985, t. VII, pp. 120-123, e t. VIII, pp. 66-67.

⁷ Cfr. BRANTÔME, *Discours sur la Reyne d'Escosse, jadis Reyne de nostre France*, in ID., *Recueil des Dames, poésies et tombeaux*, éd. E. Vaucheret, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1991, pp.71-104.

⁸ Cfr. CL. MARTIN-ULRICH, *La 'persona' de la princesse au XVI^e siècle: personnage littéraire et personnage politique*, Paris, Champion, 2004. Cfr. anche M. FRANÇON, *Notes sur l'esthétique de la femme au XVI^e siècle*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1939.

no diventa motrice di eventi storici, mito peraltro più volte sfruttato da Ronsard, dagli anni delle prime *Amours* fino all'epoca dei *Sonnets pour Hélène*:

Diray-je ta niepce en beauté la plus belle
 Que le Ciel fait naistre? et dont les yeux plaisans
 Meriteroyent encor' un combat de dix ans,
 Soit qu'elle fust dix ans par les Grecs demandée,
 Ou qu'elle fust dix ans par les Troyens gardée?
 Laquelle a pour mary du Roy le fils aisé,
 Et luy a pour douaire un Royaume donné
 Riche de peuple et d'or, aux confins de la terre
 Que le pere Ocean de tous costez enserre?⁹

Su questa celebrazione si stenderà poi l'ombra della prigionia. Nell'edizione collettiva delle *Œuvres* ronsardiane del 1578, quando da tempo ormai Maria è prigioniera di Elisabetta d'Inghilterra, il *Premier Livre des Poemes* è «dedié à tres-illustre et vertueuse Princesse Marie Stuart, Royne d'Escosse». La dedica è ampiamente giustificata dal fatto che un ciclo di sei composizioni (un sonetto e cinque elegie) consacrate a Maria apre la raccolta¹⁰. La composizione più antica risale alla partenza della regina

⁹ Cfr. *L'Hynne de Charles Cardinal de Lorraine*, 526-534, in RONSARD, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par J. Céard, D. Ménager et M. Simonin, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1993-1994, vol. II, pp. 505-506. Cfr. anche, di Ronsard, *Chant de liesse au Roy*, 114-120, *ibid.*, pp. 872-873: «[...] / ton fils aisé... [...] / qui pour ta brus t'a donné la plus belle / Royne qui vive, et fust-ce une immortelle, / et qui peut estre aura dessus le chef / une Couronne encores derechef, / pour joindre ensemble à la terre Escossoise / l'honneur voisin de la Couronne Angloise».

¹⁰ Cfr. *ibid.*, pp. 657-671: *Sonnet*, «Encores que la mer de bien loin nous separe» (1578); *Discours à elle mesme*, «Le jour que vostre voile aux Zephyrs se courba» (1564); *À elle mesme*, «Bien que le trait de vostre belle face» (1567); *Discours à elle mesme*, «Je n'ay voulu, Madame, que ce livre» (1567); *Elegie*, «L'Huillier, si nous perdons ceste belle Princesse» (1564); *Elegie*, «Comme un beau pré despoillé de ses fleurs»

dalla Francia nel 1561, la più recente al 1578. Il tono petrarchista della celebrazione – dominante in questi testi – si manifesta sia nei moduli descrittivi della bellezza sia nel tema della lontananza che tale bellezza sottrae ai devoti ammiratori. Valga solo questo esempio, dall'elegia o *discours* «Le jour que vostre voile aux Zephyrs se courba», che stabilisce lo schema iconologico ripreso ancora, come vedremo tra poco, da Montchrestien:

Quand vostre belle lévres où Nature posa
 Un beau jardin d'œillets que Pithon arrosa
 De Nectar et de miel, quand vostre bouche pleine
 De perles de rubis, et d'une douce haleine:
 Quand vos yeux estoilez, deux beaux logis d'Amour,
 Qui feroient d'une nuit le midi d'un beau jour,
 Et penetrant les cœurs pourroyent dedans les ames
 Des Scythes imprimer la vertu de leurs flames:
 Quand vostre front d'Albâtre et l'or de vos cheveux
 Annelez et tressez, dont le moindre des nœux
 Donteroit une armée, et feroit en la guerre
 Hors des mains des soldats tomber le fer à terre:
 Quand cest Yvoire blanc qui enfle vostre sein,
 Quand vostre langue et gresle et delicate main,
 Quand vostre belle taille et vostre beau corsage
 Qui ressemble au portrait d'une celeste image:
 Quand vos sages propos, quand vostre douce vois,
 Qui pourroit esmouvoir les rochers et les bois,
 Las ne sont plus ici! quand tant de beautez rares
 Dont les Graces des Cieux ne vous furent avarés,
 Abandonnant la France ont d'un autre costé
 L'agreable sujet des Muses emporté!
 Comment pourroyent chanter les bouches des Poètes,
 Quand par vostre depart les Muses sont muettes?
 Tout ce qui est de beau ne se garde long temps:
 Les Roses et les Liz ne regnent qu'un Printemps:

(1561): le date non sono quelle della composizione, che spesso precede, ma quelle della prima stampa.

Ainsi vostre beauté seulement apparue
 Quinze ans en nostre France est soudain disparue
 (vv. 17-44).¹¹

Il mito 'Marie Stuart', come è costruito in Ronsard, è quello della *dame illustre*, che si configura anzitutto come *dame galante* nell'offerta agli ammiratori di un'immagine stereotipa, fortemente idealiz-

¹¹ *Ibid.*, p. 658. Cfr. anche l'elegia pubblicata nel 1564: «L'Huillier, si nous perdons ceste belle Princesse, / qui en un corps mortel ressemble une Déesse, / nous perdons de la Court le beau Soleil qui luit, / dont jamais la clarté n'a tiré vers la nuit, / mais toujours en montrant sa splendeur coutumière / a fait contre le jour paroistre sa lumière» (vv. 1-6, *ibid.*, p. 666). Così pure, cfr. l'elegia pubblicata nel 1567 – ma composta probabilmente poco dopo il 14 agosto 1561, data della partenza di Maria dalla Francia –: «Bien que le trait de vostre belle face / peinte en mon cœur par le temps ne s'efface, / et que toujours je le porte imprimé / comme un tableau vivement animé / [...]» (vv. 1-4, *ibid.*, p. 661). Quest'ultima elegia è considerata da Marcel Raymond (*Baroque et renaissance poétique*, Paris, Corti, 1955, pp. 140-145) come esempio del manierismo ronsardiano, anzi del Manierismo *tout court*, per quanto concerne la rappresentazione petrarchista della donna e della *princesse*, in particolare per il riferimento alla raffigurazione pittorica, con cui si istaura una serie di trasposizioni e di rimandi (cfr. i vv. 9-30 della citata elegia «Bien que le trait de vostre belle face»: «Vous n'estes vive en drap d'or habillée, / ny les joyaux de l'Inde despouillée / riches d'esmail et d'ouvrages, ne font / luire un beau jour autour de vostre front: / et vostre main des plus belles la belle / n'a rien sinon sa blancheur naturelle, / et vos longs doigts cinq rameaux inégaux / ne sont pompeux de bagues ny d'anneaux, / et la beauté de vostre gorge vive / n'a pour carcan que sa blancheur naïve. / Un crespé long, subtil et delié, / ply contre ply retors et replié, / habit de deuil, vous sert de couverture / depuis le chef jusques à la ceinture, / qui s'enfle ainsi qu'un voile quand le vent / souffle la barque, et la single en avant. / De tel habit vous estiez accoustrée / partant hélas! de la belle contrée / (dont aviez eu le Sceptre dans la main) / lors que pensive, et baignant vostre sein / du beau crystal de vos larmes roulées, / triste marchiez par les longues allées / [...])». Cfr. anche, su quest'ultimo testo, CL.-G. DUBOIS, *Le Maniérisme*, Paris, P.U.F., 1979, pp. 79 sgg.

zata, di bellezza *à la manière d'un portrait peint* («j'ay toutesfois pour la chose plus rare / [...] / vostre semblant [...]»¹²), attraverso gli stilemi petrarchisti.

A partire dal 1567, dopo la sua abdicazione dal trono scozzese, Maria si rifugia in Inghilterra, ove la regina Elisabetta la tiene dapprima sotto sorveglianza, poi in vera e propria prigionia¹³. Probabilmente il fatto che negli anni intorno al 1570 la Francia abbia una politica oscillante con l'Inghilterra (ad un certo punto si progetta anche un matrimonio reale franco-inglese) fa sì che tra il 1567 e il 1578 Ronsard non scriva ulteriormente testi celebrativi su Maria¹⁴. Solo nel 1578 rompe il silenzio sulla sorte di quella che è pur sempre regina-vedova di Francia, e rivolge nel sonetto «Encores que la mer de bien loin nous separe» un appello vibrato a Elisabetta, carceriera di una *Royne si rare*, per farla *changer de conseil*, e nel contempo mostra rimpianto per quegli eroici cavalieri delle *chansons de geste* e dei *romans courtois* che sapevano prendere le armi per le loro *dames*:

Royne, qui enfermez une Royne si rare,
Adoucissez vostre ire, et changez de conseil:
Le Soleil se levant et allant au sommeil
Ne voit point en la terre un acte si barbare.
Peuple, vous forlignez (aux armes nonchalant)
De vos ayeux Regnault, Lancelot et Rolant,
Qui prenoyent d'un grand cœur pour les Dames querelle,

¹² Cfr. *À elle mesme*, «Bien que le trait de vostre belle face», 5-7, in RONSARD, *Œuvres complètes*, cit., vol. II, p. 661.

¹³ Un quadro biografico, sufficientemente ricco e sicuro, si può trovare in A. FRASER, *Mary Queen of Scots*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1969 (trad. it.: *Maria Stuart. La tragedia di una regina*, Milano, Mondadori, 1999).

¹⁴ Nel 1567, 1571, 1573 ristampa le elegie celebrative della regina scozzese, ma non compone testi nuovi in suo onore fino al sonetto «Encores que la mer de bien loin nous separe» (1578): cfr. le annotazioni a RONSARD, *Œuvres complètes*, cit., vol. II, pp. 1488-1489.

Les gardoyent, les sauvoient: où vous n'avez, François,
Ny osé regarder ny toucher le harnois
Pour oster de servage une Royne si belle
(vv. 5-14).¹⁵

Con questa deprecazione dell'*acte si barbare*, Ronsard introduce un'immagine letteraria nuova di Maria Stuart, quella della vittima oggetto di una persecuzione, tanto più iniqua quanto più alta è la dignità della persona perseguitata. La morte sul patibolo, nel 1587, opera un'ulteriore trasformazione di immaginario, facendo della vittima una santa martire. Già lo stesso anno della morte Adam Blackwood, uno dei più fedeli sostenitori di Maria, compone in francese, riprendendo il genere e la struttura degli *acta martyrum*, una descrizione minuziosa – ed edificante – dell'esecuzione della regina, *Le Martyre de la Royne d'Escosse*¹⁶, che diverrà un classico del genere¹⁷. Così Maria, che inizia la sua vita poetica nella letteratura francese come una 'bellezza' di stampo petrarchista e che proprio per questa bellezza idealizzata eccita la fantasia dei poeti, diventa poi la dama esule oggetto di ammirazione e venerazione nella lontananza, e finisce infine in un immaginario agiografico come santa, testimone della Controriforma¹⁸. Nella celebrazione agiografica permane, comunque,

¹⁵ *Ibid.*, p. 657.

¹⁶ A. BLACKWOOD, *Le Martyre de la Royne d'Escosse, douairiere de France, contenant le vray discours des trahisons à elle faittes [...]*, Edimbourg, chez Jean Nafeild, 1587.

¹⁷ Gli apologeti cattolici, peraltro, si erano messi al lavoro molto tempo prima della morte di Maria. «Verso la fine del 1570, le vite dei martiri cattolici, portate a conoscenza del pubblico come contraltare dei martiri protestanti di Foxe, incominciarono a comprendere il nome di Maria, ora martire cattolica nella prigionia inglese protestante. Un altro martirologio di Maria, Nicholas Sanders, negli anni Settanta faceva affermazioni fantastiche come quella che Maria avesse decisamente rifiutato il trono inglese per il bene della fede cattolica» (A. FRASER, *op. cit.*, trad. it., p. 532).

¹⁸ Cfr. J.E. PHILLIPS, *Images of a Queen: Mary Stuart in 16th Century Literature*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1964.

la celebrazione petrarchista. Possiamo considerare significativo di questa doppia celebrazione il *Discours sur la Reyne d'Escosse* di Brantôme che, se non ha, come si è detto, esercitato influenze all'epoca della stesura, a causa della pubblicazione postuma, riassume tuttavia molto bene l'iconografia di Maria Stuart nella letteratura francese dell'ultimo scorcio del Cinquecento. Anzi tutto, Brantôme fa l'elogio della principessa che «piace tanto alla Francia» per la grazia, l'intelligenza e l'eleganza ed è dotata di tale «perfezione da infiammare tutti i cuori»¹⁹. Inoltre sottolinea i rapporti di Maria con il mondo delle arti, con quello della poesia in particolare, segnalando i legami con i maggiori esponenti della Pléiade o dell'*entourage* di questi²⁰. Nello stesso tempo, però, sulla scorta della relazione di Adam Blackwood racconta in funzione edificante la morte di Maria, equiparata a un martirio per

¹⁹ Cfr. BRANTÔME, *Recueil des Dames, poésies et tombeaux*, cit., pp. 74-75: «Voilà comment ceste Princesse paroissoit belle en toutes façons d'habit, fussent barbares, fussent mondains, fussent austeres. Elle avoit encor' ceste perfection pour faire mieux embrazer le monde, la voix très-douce et très bonne; car elle chantoit très-bien, accordant sa voix avec le luth, qu'elle touchoit bien joliment de cette belle main blanche et de ses beaux doigtz si bien façonnez, qui ne debvoyent rien à ceux de l'Aurore. Que reste-il d'avantage pour dire ses beautez? sinon ce qu'on disoit d'elle: que le soleil de son Escosse estoit fort dissemblable à elle; car, quelquefois, de l'an il ne luist pas cinq heures en son pays; et elle luysoit tousjours si bien, que de ses clairs rayons elle en faisoit part à sa terre et à son peuple, qui avoit plus besoin de lumiere que tout autre, pour, de son inclination, estre fort esloigné du grand soleil du ciel. [...] Or ceste Dame et Princesse pleust tant à la France [...], l'on vist ceste reyne presre cent fois plus belle qu'une Déesse du ciel [...]; encores qu'elle n'eust ny sceptre ny couronne, sa seule personne et sa divine beauté valloyent un Royaulme [...]».

²⁰ Cfr. *ibid.*, pp. 72-73: «Surtout elle aimoit la poësie et les poëtes, mais sur tous Monsieur de Ronsard, Monsieur du Bellay, et Monsieur de Maisonfleur [scil. Jérôme L'Huillier, destinatario della citata elegia ronsardiana «L'Huillier, si nous perdons ceste belle Princesse»], qui ont faict de belles poësies et ellegies pour elle, et mesmes sur son partement de la France, que j'ay veu souvant lire à elle-mesmes en France et en Escosse, les larmes à l'œil et les souspirs au cœur».

la fede cristiana²¹.

Oltre alla celebrazione di Maria martire ad opera di Blackwood, l'*Oraison funèbre de Marie Stuart* attribuita a Renaud de Beaune²² – commemorazione ufficiale al servizio funebre parigino in Notre Dame (1587) – ha contribuito a diffondere in Francia l'iconografia del martirio. Così pure abbiamo delle relazioni – più o meno fededegne – riguardo al processo e alle pressioni fatte sulla regina Elisabetta circa l'esecuzione della condanna²³. In Francia ha particolare risonanza la *Digression sur la mort de la Royne d'Escosse* contenuta nel secondo libro dell'*Histoire des derniers troubles* di Pierre Matthieu (1595)²⁴.

²¹ Cfr. *ibid.*, p. 93: «Ainsi s'estant toute aprestée, après avoir baisé les Damoselles, elle leur donna congé de se retirer avec sa benediction, leur faisant le signe de la croix sur elles. Et, voyant que l'une des deux ne se pouvoit contenir de plorer, elle luy imposa silence, disant qu'elle s'estoit obligée de promesse qu'elles ne feroient aucun trouble par leurs pleurs et gemissemens, leur commandant de se retirer doucement, de prier Dieu pour elle, et porter bon et fidelle tesmoignage de sa mort en la Religion ancienne, saincte et catholique. [...] Et parce que le bourreau, ou plustost ministre de Sathan l'importunoit, luy voullant tuer l'ame avecques le corps, et la troubloit en ses prieres, en haussant sa voix pour le surmonter, elle dist en latin le Pseaume, *In te, Domine, speravi: non confundar in aeternum*, lequel elle recita tout au long. Ayant achevé, se mist la teste sur le billot; et, comme elle repetoit de rechef, *In manus tuas, Domine, commendo spiritum meum*, le bourreau luy bailla un grand coup de hache, dont il luy enfoncea ses attifetz dans la teste, laquelle il n'emporta qu'au troisieme coup, pour rendre le martyre plus grand et plus illustre, combien que ce n'est pas la peine mais la cause qui faict le martyre».

²² Secondo René Radouant (*Guillaume du Vair. L'homme et l'orateur jusqu'à la fin des troubles de la Ligue (1556-1596)*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, 1^a ed. 1907, pp. 105-129) quest'*Oraison* è in realtà di Guillaume du Vair.

²³ Cfr. G. LANSON, *Les sources historiques de La Reine d'Escosse*, «Revue Universitaire», 1905 (mai), pp. 395-408; cfr. anche **MH**, pp. 24-31.

²⁴ Cfr. P. MATTHIEU, *Histoire des derniers troubles de France sous les regnes des Rois très chrestiens Henry III Roy de France et de Pologne et Henry IIII Roy de France et de Navarre*, Lyon, 1594-1595. Cfr., sulla *Digression*, F. M. YATES, *Some new light on "L'Écossaise" of Antoine*

Il passaggio dalla celebrazione ‘cortese’ di una *princesse* all’evocazione di un martirio consumato per la fede cattolica (o, semmai, la sovrapposizione delle due tematiche) – passaggio che culmina nella stesura del gruppo di tragedie citato in apertura – si inquadra in un preciso contesto religioso e politico. Significativo, in tale senso, è il fatto che Campanella, come si è detto, dichiara di avere concepito la sua tragedia su Maria Stuart come scelta di campo politica, e come opera di propaganda a favore della Spagna, nella contrapposizione di quest’ultima con l’Inghilterra. D’altronde, anche la tragedia di Ruggeri risponde evidentemente a questa finalità, data l’appartenenza di Napoli all’area dei domini spagnoli. Nel caso della *Reina di Scotia* di Della Valle, pubblicata nel 1628, ma la cui prima stesura – non data alle stampe – risale intorno al 1591, prevale l’intento agiografico, controriformista, quale appare nella relazione di Blackwood o nell’*Oraison funèbre* citata²⁵. Per quanto concerne la Francia, vi è anzitutto l’appropriazione del personaggio all’interno della tradizione nazionale, dato il titolo di regina di Francia rivestito da Maria Stuart, ma vi è anche una scelta apologetica controriformista cattolica, favorita dal fatto che l’esecuzione della regina scozzese avviene durante l’affermazione della *Ligue*, movimento fortemente anti-protestante e filospagnolo, e dal fatto che Maria, per parte di madre, appartiene a quella famiglia dei Guises che è il punto di riferimento dei *ligueurs*²⁶.

de Montchrétien, «The Modern Language Review», 1927, pp. 285-297, in particolare pp. 290-292.

²⁵ La dedica della prima edizione a stampa, del 1628 (in Milano, area di sovranità spagnola), è al papa Urbano VIII, che nei «giovenili anni» aveva composto un epitafio in onore di «Maria Reina di Scotia». Questo legame che Della Valle istaura col papato, è per certo anche segno di volontà apologetica cattolica, per di più antiregalista in prospettiva ecclesiologica, nel suggerire un legame privilegiato fra il sovrano difensore della fede cattolica e il pontificato romano (cfr. questa dedica in *Teatro del Seicento*, a cura di L. Fassò, Milano-Napoli, Ricciardi, 1956, p. 473).

²⁶ I Guises diventano personaggi emblematici nella letteratura prodotta

2. Su questo sfondo letterario e ‘politico’ si situa la tragedia di Montchrestien, la prima a vedere le stampe fra quelle che abbiamo citato. È un testo sicuramente di propaganda ideologica, rigorosamente costruito intorno a due problemi, trattati concettualmente più che drammaticamente, attraverso successivi momenti di un’unica vicenda che diventano *exempla*: il problema della sacralità della corona, che non può essere sottoposta a giudizio umano, neppure se in contrasto con le esigenze della ragion di stato, e il problema della fedeltà alla Chiesa e del primato della fede, che non può piegarsi a esigenze puramente mondane. Il regicidio è un tema reso attuale da due recenti avvenimenti che interpellano l’*ethos* politico del tempo: l’esecuzione di Maria Stuart (1587), *exemplum* di violazione della sacralità regia da parte del potere regio stesso (o meglio da parte della sovranità dello stato che in questo potere si incarna), e l’assassinio di Enrico III (1589) concepito dai *ligueurs* come *vindicia tyranni*, ad opera di sudditi che ritengono di agire per legittima difesa. Si tratta di due fatti effettivamente consumati, ma altri episodi di attentati falliti avvengono anche sotto il regno di Enrico IV (ad esempio nel 1593 e nel 1594), preannuncio dell’uccisione del re nel 1610. D’altronde, sia da parte dei *ligueurs* cattolici che da parte dei protestanti, negli ultimi trent’anni del Cinquecento abbiamo un susseguirsi di trattati e libelli che alimentano la disputa di quelli che verranno detti *monarchomaques*, nel quadro di un ampio *débat* pro e contro la legittimità del regicidio inteso come tirannicidio²⁷.

L’esemplarità astratta – o per meglio dire figurale – della tragedia di Montchrestien è sottolineata dal fatto che nella vicenda

dalla polemica fra cattolici e protestanti: basti pensare, da parte cattolica, alle tragedie di Pierre Matthieu, *La Guisiade* (1589), e di Simon Belyard, *Le Guysien* (1592), e, da parte protestante, alla tragedia del pastore riformato Richard-Jean de Nérée, *Le Triomphe de la Ligue* (1607). Cfr. L. LOBBES, *L’exécution des Guises, prétexte à tragédie*, in AA. VV., *Le mécénat et l’influence des Guises*, Paris, Champion, 1997, pp. 567-579.

²⁷ Per dati e bibliografia, cfr. A. JOUANNA-J. BOUCHER-D. BILOGHI-G. LE THIEC, *Histoire et dictionnaire des guerres de religion*, Paris, Laffont, 1998.

drammatizzata scompaiono i nomi dei due personaggi contrapposti, in cui è incarnata la duplice problematica oggetto del dibattito ideologico, Elisabetta e Maria (la ragion di stato e la ragion di fede), nomi sostituiti dagli appellativi di ruolo (*Reine d'Angleterre* e *Reine d'Escosse*). I titoli stessi – sia quello della prima redazione (*L'Escossoise*) sia quello della seconda (*La Reine d'Escosse*) – riportano alla *natio* e alla funzione. Unico personaggio che si presenta col suo nome – indizio di un preciso riferimento alla cronaca – è il segretario del Consiglio Davison, che comunica e fa eseguire la sentenza di morte.

Esaminiamo la trama della tragedia di Montchrestien.

Nel primo atto la *Reine d'Angleterre*, dopo aver elencato i pericoli che la circondano – fra cui principalmente quello di una «reine exilée, errante, fugitive» (MH, 37) che «brigue [son] sceptre, et minute [sa] mort» (MH, 52) – dialoga con un *Conseiller* sull'opportunità di mettere a morte la regina avversaria: in una sticomitia tradizionale e funzionale al dibattito tragico vengono confrontati i due principî opposti della sacralità regale e della legittimità del tirannicidio. Il tema della clemenza, caro alla tragedia umanista di imitazione seneciana e di stampo neostoico, e il tema della ragion di stato scandiscono le fasi del dialogo. Alla fine la regina inglese decide che «en prison plus estroite il faut enfermer» la rivale (MH, 303). L'atto si conclude con un coro che inneggia all'età dell'oro, per poi considerare che la situazione in cui si trovano i re è il rovescio di quest'età.

Il secondo atto segue, in qualche modo, lo schema del primo. La *Reine d'Angleterre* non dialoga più con un interlocutore singolo, ma ha una controparte corale, il *Chœur des Estats*. La condanna della regina di Scozia viene richiesta dal Parlamento inglese (il *Chœur des Estats* appunto) in nome della sicurezza dello stato. La regina inglese persiste nelle sue esitazioni. Conclude un coro che lamenta l'inconsistenza e la vanità della vita umana.

Nel terzo atto Davison, membro del Consiglio di Elisabetta, incaricato di fare eseguire la sentenza capitale prova dapprima timore per le possibili conseguenze della sua azione («Justement poursuivi de rancune et d'envie, / pour m'estre à ce forfait ainsi tost resolu, / de tous également je seray mal voulu», MH, 628-630). La redazione del 1604 inserisce qui un coro sul tema dell'inclinazione al male che contraddistingue l'anima umana. Questo coro è stato aggiunto, con ogni probabilità, per creare uno stacco fra

il monologo di Davison e quello che segue della *Reine d'Escosse*, che solo successivamente si troverà Davison di fronte. In questo lungo monologo (MH, 691-848), l'eroina protagonista evoca le tappe della sua vita intesa come un succedersi di sofferenze. Il *Chœur de damoiselles* tenta di confortare la sua regina. A sua volta questa, all'annuncio da parte di Davison della condanna a morte, si rallegra al pensiero dell'accoglienza che le faranno in cielo «les Princes et les Roys, joyeux de [sa] venue / [...] / et Dieu mesme au milieu des Anges glorieux» (MH, 1005 e 1007). A questa meditazione sulla morte liberatrice il *Chœur de damoiselles* fa seguire un inno conclusivo, che si apparenta al genere della *consolation contre la mort*.

Il quarto atto è quasi interamente occupato da una *tirade* (MH, 1115-1282) della *Reine d'Escosse* che comprende una preghiera intessuta di echi scritturali e liturgici, gli addii (alla Scozia, al figlio, alla Francia, alla casata di Guise-Lorraine, ecc.) e le ultime raccomandazioni alle dame. Bilancia questo monologo, un coro finale (MH, 1283-1338) che descrive sentenziosamente la felicità celeste.

Anche il quinto atto è privo di azione drammatica, in quanto l'esecuzione della regina scozzese è raccontata da un *Messager* (corrispondente all' ἄγγελος, al messaggero della tragedia classica) al *Maistre d'hostels* e al *Chœur de damoiselles* che esprimono la loro indignazione, celebrano la bellezza e la virtù della loro signora, riflettono sulla vanità delle cose terrene e concludono affermando la fugacità della vita umana («la vie est comme une ombre ou comme un vent leger, / et son cours n'est à rien qu'à un rien semblable», MH, 1609-1610), con un perfetto parallelismo rispetto alle considerazioni con cui si concludeva, alla fine del secondo atto, lo spazio drammatico riservato alla *Reine d'Angleterre*.

Siamo in presenza di una *pièce* che ripropone lo schema della tragedia umanistica, di cui Montchrestien è generalmente considerato l'epigono²⁸, anche se Françoise Charpentier nella sua *thè-*

²⁸ Cfr. D. STONE, *French humanist tragedy: a reassessment*, Manchester, At the University Press, 1974; F. CHARPENTIER, *Pour une lecture de la tragédie humaniste. Jodelle, Garnier, Montchrestien*, Saint-Étienne, Pu-

se lo vede piuttosto come l'iniziatore della tragedia eroica secentesca²⁹. In effetti, *La Reine d'Escosse* risponde perfettamente a uno dei principî fondamentali della poetica tragica umanistica, illustrato già da Bochetel nel 1544 nella lettera di dedica (*Au Roy mon Souverain Seigneur*) premessa alla sua traduzione dell'*Ecuba* euripidea:

[...] Mais entre tous, il semble que les tragicques, ainsy qu'ils surpassent tous autres escrits en haulteur de style, grandeur d'arguments, et gravité des sentences: aussi ont ils plus amené de profit aux hommes, d'autant qu'ils ont prins a instruire et enseigner les plus grans, et ceulx la que la fortune a plus haultement eslevez, comme princes et roys, dont ils ont amené grand profit à la posterité, laissant mesmemens par escrit monumens de si grande utilité, comme l'instruction d'ung bon prince, laquelle se peult tirer des tragedies: car à ces fins ont elles esté premierement inventées, pour remonstrer aux roys et grands seigneurs l'incertitude et lubrique instabilité des choses temporelles: à fin qu'ils n'ayent confiance qu'en la seule vertu³⁰ (sottolineatura nostra).

Si tratta, infatti, della concezione della tragedia come *remonstrance aux rois* circa l'incertezza e incostanza delle vicende umane, *instabilité* cui anche i sovrani – e soprattutto i sovrani – sono sottoposti. Così pure, sono i re di questa terra ad essere *exempla* della mutevolezza della fortuna.

Intorno a queste tematiche – che sono tematiche della tragedia

blication de l'Université de Saint-Étienne, 1979; J. ROHOU, *La tragédie classique*, Paris, SEDES, 1996, pp. 80-84; CH. MAZOUER, *Le Théâtre français de la Renaissance*, cit., pp. 292-309.

²⁹ Cfr. F. CHARPENTIER, *Les débuts de la tragédie héroïque: Antoine de Montchrestien (1575-1621)*, Service de reproduction des thèses de Lille III, 1981.

³⁰ *La tragédie d'Euripide nommée Hecuba, traduite de Grec en rythme François, dédiée au Roy*, Paris, Robert Estienne imprimeur du Roy, 1544, rist. 1550. Il testo è citato da B. GARNIER, *Pour une poétique de la traduction. L' 'Hécube' d'Euripide en France de la traduction humaniste à la tragédie classique*, Paris, L'Harmattan, 1999, pp. 26-27.

senechiana – si svolge un *débat* retorico in cui lo scontro drammatico prende l'aspetto di uno scontro di sentenze (è questo il caso dei dialoghi sticomitici) oppure di lunghe considerazioni che assumono il carattere di monologhi morali e concettuali. D'altronde Scaligero nella sua *Poetica* (diffusa in Francia a partire dal 1561) sottolinea l'importanza delle sentenze, che dovrebbero essere i pilastri su cui poggia la tragedia³¹.

Il movimento teatrale è assente: nella *Reine d'Escosse* le due regine pronunciano lunghe *tirades* e, in genere, hanno degli interlocutori corali, cui la loro stessa natura vieta un vero gioco scenico. Anche quella che abbiamo definita esemplarità astratta dei personaggi è uno degli elementi distintivi del teatro umanista. Proprio partendo dalla considerazione di tale astrattezza, Jean Rohou ha creduto di definire alcuni tratti comuni di questo teatro, in cui, «presentati per la loro esemplarità e non nella loro particolarità, assoggettati a una condizione umana generale, privi della capacità di agire, i personaggi sono tipi piuttosto che individualità generali. La loro psicologia resta sommaria: non si tratta di analizzarne la vita interiore, ma di deplorarne la sorte. Talvolta questi grandi discorritori sono più portaparola dell'autore che personaggi autonomi o ruoli drammatici veri e propri»³². Nel teatro umanista, la rappresentazione nel suo insieme è vicina alla celebrazione rituale: di qui deriva una stilizzazione cui concorrono formule che possono sembrare ripetitive e schematiche, ma che risuonano come versetti di un testo liturgico. Ancora in Montchrestien l'andamento drammatico della *pièce* è scandito su ritmi cerimoniali che si giovano di stereotipi.

Astrattezza e stereotipo concorrono alla costituzione dei personaggi in *figurae*, secondo una nozione – e una poetica – che affonda le sue radici nelle tecniche dell'esegesi biblica, per cui non

³¹ Cfr. IULII CAESARIS SCALIGERI, *Poetices libri septem*, s. I. [Genevae], apud Ioannem Crispinum, 1561, III, 97: «Quum autem sententiarum duo sint modi, utrisque tota Tragoedia est fulcienda: sunt enim quasi columnae, aut pilae quaedam universae fabricae illius».

³² Cfr. J. ROHOU, *op. cit.*, p. 60.

vi è personaggio dell'Antico Testamento che non possa e non debba essere letto quale *forma futuri*³³, nell'ordine della storia della salvezza e dell'escatologia o della paretica morale³⁴. Tecnica dell'esegesi che è alla base della *tragédie sainte* cinquecentesca, quella d'argomento biblico in particolare, la quale in quanto erede della sacra rappresentazione continua la doppia tradizione dell'insegnamento morale e dell'ermeneutica figurale³⁵. D'altronde la tipizzazione appartiene anche alla tradizione classica, soprattutto a quel modello di tragedia seneciana costantemente presente, in cui il protagonista è oggetto o motore di catastrofe in quanto *exemplum* di difetti o virtù morali e politiche: ambizione, orgoglio, concupiscenza, tirannide, di riscontro a sapienza e buon governo.

3. In questo costruirsi secondo i moduli della tragedia umanista – soprattutto per la tipizzazione dei personaggi, per l'assenza di un vero movimento teatrale e per la riduzione dello scontro tragico a dibattito retorico e ideologico basato sulla contrapposizione di formule sentenziose – la *pièce* di Montchrestien si struttura secondo una netta bipartizione. I primi due atti sono dominati dalla figura della *Reine d'Angleterre*, gli ultimi tre ruotano intorno a quella della *Reine d'Escosse*. Gli atti I e II formerebbero più propriamente una tragedia politica in cui si dibatte della sacralità dei re e della legittimità del tirannicidio («REINE [...] elle est hors de nos loix: / de Dieu tiennent sans plus les reines et les rois. / CONSEILLER C'est pitié d'occire une femme meschante / aussi bien qu'un tyran: de tous deux on se vante», **MH**, 167-170), della condizio-

³³ Cfr. *Rom.*, 5, 14.

³⁴ Cfr. H. DE LUBAC, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, Paris, Aubier, 1959-1964; cfr. anche D. CECCHETTI, *Teologia della salvezza e tragico sacro. Intorno a 'Esther'*, in AA. VV., *Il tragico e il sacro dal Cinquecento a Racine*, «Atti del Convegno Internazionale di Torino e Vercelli: 14-16 ottobre 1999», a cura di D. Cecchetti e D. Dalla Valle, Firenze, Olschki, 2001, pp. 289-312.

³⁵ Cfr. *infra*, pp. 317-385: *L'Esther francese ecc.*

ne dei principi, del rapporto fra sovrano e sudditi, della clemenza quale virtù caratteristica del governante. Gli atti III, IV e V si apparenterebbero, invece, al genere della *tragédie sainte*, non solo per la rappresentazione di un martirio affrontato per la vera fede cattolica, ma anche per una beatificazione di fondo del personaggio di Maria Stuart, che invece nel primo atto, essendo evocata solo attraverso le parole della rivale Elisabetta e dei nemici inglesi, appare secondo la tradizione negativa della propaganda protestante (quella che risale, per intenderci, all'*Historia de Maria Scottorum Regina* di George Buchanan, diffusa in traduzione francese a partire dal 1572) come una donna bella ma infida, che sotto apparenza di dolcezza nasconde slealtà, invidia e rabbia («Chacun par mon exemple à l'advenir regarde, / qu'une beauté royale est de mauveuse garde»; «O coeur trop inhumain pour si douce beauté, / puis que tu peux couvrir tant de desloyauté, / d'envie et de despit, de fureur et d'audace, / pourquoi tant de douceur fais-tu lire en ta face?», **MH**, 45-46 e 75-78). Un elemento di raccordo fra le due parti è, se si vuole, la riflessione sul regicidio:

REINE D'ANGLETERRE

[...]

Le sacré sang des Roys doit estre inviolable.

[...]

Quoy! que pour contenter ce Conseil obstiné,
L'on meine ceste Reine au supplice ordonné?
Veux-je bien le vouloir? Le puis-je bien
permettre?

Que ne pourra donc plus l'audace se promettre?
Teindre ainsi l'eschauffaut du sacré sang des Rois?
Je pourroy le mien mesme y verser quelquefois,
Car qui force le droit des gens et de nature,
Ce qu'il fait à tout autre en soy-mesme l'endure
(**MH**, 217, 507-514).

CHOEUR

Nous vivons en un siecle auquel la modestie,
La honte et la vergoigne est du monde partie;
Nous sommes en un temps où tout est confondu,
Où l'injuste supplice au bon droit est rendu,
Où le vouloir des grands est estimé loisible,

Où toute la raison se mesure au possible.
 On fait si peu de cas du sacré sang royal
 Que la hache s'en trempe et le bras desloyal
 L'espand ne plus ne moins que le sang mercenaire;
 On donne aux majestez le supplice vulgaire,
 Et ce qui de tous temps restoit d'inviolé,
 Se void pour l'advenir profanement souillé.
 D'autant plus que de pres tel supplice on contemple,
 On le juge execrable et de mauvais exemple;
 Car jamais le soleil dans le ciel tournoyant
 N'aperçeut ici bas de son oeil flamboyant
 Une si detestable et si perfide injure;
 O Dieu, tu le connois et ton foudre l'endure!
 (MH, 1379-1396).

L'inviolabilità dei re è sentita come parte del diritto naturale («droit des gens et de nature»), al punto che il profanare la sacralità del loro sangue è segno dell'affermarsi di un mondo alla rovescia («nous sommes en un temps où tout est confondu, / où l'injuste supplice au bon droit est rendu»).

Nella tragedia che definiamo politica si mescolano componenti diverse. Se il tema del regicidio e quello del martirio si ricollegano, come si è detto in apertura, con alcune problematiche storiche di fine Cinquecento, altri motivi echeggiano la letteratura e trattatistica politica del tempo. Ai testi dell'antimachiavellismo (del 1576 sono i fortunatissimi *Discours contre Nicolas Machiavel* o *Anti-Machiavel* di Innocent Gentillet) possono essere debitorie le riflessioni sulla politica e sul potere come luogo dell'inganno, della violenza, della tirannia; mentre dal teatro seneciano (o dal *De clementia* di Seneca) può derivare la discussione, almeno generica, sulla clemenza del sovrano³⁶.

³⁶ Cfr. P. MESNARD, *L'essor de la philosophie politique au XVI^e siècle*, Paris, Vrin (ed. riveduta), 1977³, pp. 100-101 e passim; S. MASTELLONE, *Venalità e machiavellismo in Francia (1572-1610)*, Firenze, Olschki, 1972; G. PROCACCI, *Machiavelli nella cultura europea dell'età moderna*, Roma, Laterza, 1995; AA. VV., *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de*

Se il primo atto è una considerazione sulla natura perversa della politica, che riassume genericamente una tradizione letteraria:

[...] tant et tant de maux qu'ils surpassent tout nombre,
 Accompagnent le sceptre, envié des humains,
 Lourd fardeau toutesfois de l'esprit et des mains,
 Qui croist de jour en jour, puis à la fin accable
 Son possesseur superbe encor que miserable (MH, 6-10),

il coro finale di quest'atto può essere una precisa citazione del coro dell'*Aminta* di Tasso sull'età dell'oro, testo che offriva luoghi canonici per la riflessione sugli spazi, non più innocenti, del potere. Dell'età dell'oro Montchrestien individua il rovescio nella condizione regale:

Heureux le siecle d'or où sans avoir envie
 De monter à l'honneur,
 L'homme sentoit couler tous les jours de sa vie
 En un égal bon-heur.
 Il n'estoit affligé de crainte et d'esperance,
 Ni meu d'ambition;
 Son corps plein de vigueur estoit franc de souffrance,
 Son coeur sans passion.
 [...]
 Qui ne prefereroit l'heur de ces douces choses
 A la pompe des Roys?
 Qui ne souhaiteroit cueillir ainsi les roses
 Sans se piquer les doigts?
 L'ardente ambition qui les Princes transporte
 Trouble leur jugement;
 La gloire plus de mal que de bien leur apporte;
 Leur aise est un tourment.
 Leur repos s'establit au milieu de la peine;
 Leur jour se change en nuit;

la Renaissance, études réunies et présentées par J. Jacquot avec la collaboration de M. Oddon, préface de R. Lebègue, Paris, CNRS, 1964.

Leur plus haute grandeur n'est qu'une idole vaine,
Qui le peuple seduit.

[...]

J'estime bien-heureux qui peut passer son âge
Franc de peur et de soin,
Et qui tous ses desirs borne dans son village,
Sans aspirer plus loin
(MH, 329-336, 357-368 e 377-380).

Nella seconda parte della *Reine d'Escosse* si passa, come si è detto, da considerazioni d'ordine politico sul carattere dell'autorità e del potere a riflessioni d'ordine religioso, o meglio a una rappresentazione agiografica, centrata sul martirio di un personaggio cui viene concessa l'aureola della santità proprio in virtù dell'accettazione della morte in difesa della fede.

Le *tragédies saintes* attingono principalmente le loro storie alla Bibbia, e quasi tutta la discussione teorica intorno al genere, nella seconda metà del Cinquecento, parte da questo presupposto, al punto che il grande *enjeu* segnalato dai trattatisti è come conciliare le vicende bibliche – e la teologia della storia ebraico-cristiana – con la concezione della tragedia illustrata da Aristotele³⁷. L'agiografia, invece, per tutto il Cinquecento non offre quasi materia alla tragedia francese, se non fosse per il persistere della tradizione dei *mystères* ispirati alla vita dei santi³⁸. Solo nel Seicento, a partire dagli anni trenta, si afferma una *tragédie sainte* ispirata a storie di martirio: Corneille e Rotrou, ma anche La Calprenède, La Serre, Desfontaines e altri hanno messo in scena degli *acta martyrum*³⁹.

³⁷ Cfr. D. CECCHETTI, *Teologia della salvezza e tragico sacro*, cit.; Id., *La nozione di 'tragédie sainte' in Francia tra Rinascimento e Barocco*, in AA. VV., *Mélanges de poétique et d'histoire littéraire du XVI^e siècle offerts à Louis Terreaux*, Paris, Champion, 1994, pp. 395-413.

³⁸ Cfr. CH. MAZOUER, *Le Théâtre français de la Renaissance*, cit., pp. 39-42.

³⁹ Cfr., per un repertorio, K. LOUKOVITCH, *L'évolution de la tragédie religieuse classique en France*, Genève, Slatkine Reprints, 1977, 1^a ed. 1933.

La storia di martirio rappresenta spesso il legame fra la storia profana e quella sacra, o meglio trasforma la storia profana in storia sacra nella misura in cui sottolinea il nesso fra trascendenza e immanenza, e fa del personaggio storico (come tale viene recepito il martire) un protagonista di vicende che pur appartenendo al contesto dell'immanenza trovano il loro significato più vero nell'apertura al 'religioso'. Nel caso della *pièce* di Montchrestien questa sacralizzazione della storia profana si evidenzia nel fatto che non siamo in presenza di un personaggio appartenente a una agiografia remota, a una Chiesa dei martiri lontana nel tempo al punto che leggendario e cronaca si confondono nella creazione di miti cristiani, tali da potere, al pari di quelli greci e latini, diventare facilmente soggetto di tragedia.

È storia contemporanea, quella che si svolge dinanzi allo spettatore: una storia densa di implicazioni politiche che lo concerne nel suo quotidiano. Che questa storia non soltanto coinvolga la dimensione mondana ma inglobi anche la sfera spirituale è un'operazione sicuramente nuova, che oltrepassa l'assunto di mera propaganda delle *pièces* ispirate alle vicende delle guerre civili e di religione. Nella *Reine d'Escosse* quest'assunto propagandistico permane, e si iscrive nel grande contrattacco controriformista al mondo protestante (mondo inteso soprattutto come una compagine di entità statali scismatiche contrapposte ai *regna* fedeli all'unità della grande *repubblica cristiana*). Ma il progetto apologetico – a livello di conflittualità fra stati – si trasforma mediante l'interazione di due generi letterari, la tragedia storica di propaganda e il *mystère* agiografico, che a loro volta vengono reinterpretati e riscritti sulla falsariga della tragedia umanista. Se poi si considera la prassi post-tridentina di rinforzare il culto dei santi anche in funzione antiprotestante⁴⁰, si avrà un quadro abbastanza completo degli elementi che concorrono a fare di un *chronicle play* – per usare una terminologia rapportata alle *pièces* shakespeariane coeve – una *tragédie sainte*.

⁴⁰ Cfr. AA. VV., *Histoire et sainteté*, «5^e Rencontre d'Histoire Religieuse, Angers, Fontevraud, 1981», Angers, Presses de l'Université, 1982 (in particolare R. DARRICAU, *La sainteté en France au XVII^e siècle (1560-1715)*, *ibid.*, pp. 65-94).

Tale operazione comporta evidentemente una trasfigurazione del personaggio storico nel senso di una sacralizzazione. Sacralizzazione che investe in primo luogo il genere letterario – quello teatrale – sovrapposto ad un altro genere, quello parenetico, attraverso la riduzione ad *exemplum* non soltanto del personaggio, ma dell'intera vicenda, trasformata, nella *Reine d'Escosse*, in una riflessione emblematica sul senso della vita. Sacralizzazione, inoltre, della protagonista sia attraverso la descrizione di una bellezza ideale, sia attraverso una *reductio ad sanctitatem* che si realizza nella rappresentazione del martirio.

4. Ricostruendo una griglia riassuntiva della *pièce*, abbiamo già individuato nel terzo atto – nella riflessione corale conclusiva (MH, 1019-1114) – il motivo della *consolation contre la mort*. Consolazione peraltro, in questo coro, di ispirazione e tono decisamente neostoico, giacché la morte viene vista in una prospettiva di saggezza pagana. Se si eccettua, infatti, un riferimento alla resurrezione finale («[...] dans sa demeure pasle / tout homme est pressé du sommeil / jusqu'au grand jour de son reveil», MH, 1094-1096), il discorso prescinde del tutto dai riferimenti alla salvezza eterna, alla morte come approdo alla pace in Cristo, o, in prospettiva tragica, alla morte come salario del peccato, trascura insomma le tematiche religiose concernenti la morte cristiana, alcune delle quali noi ritroviamo, invece, sulla bocca della *Reine d'Escosse* nella *tirade* precedente il coro in questione. Abbiamo piuttosto una *consolatio* di stampo stoico od epicureo, che insiste sulla morte come legge di natura comune a tutti: la differenza tra una morte e l'altra consiste solo, sul piano soggettivo, per l'atteggiamento con cui si affronta la fine («Ne t'afflige point de la mort, / c'est une chose trop commune; / comme le foible, le plus fort / court à la fin ceste fortune. / Tous finissent également, / mais non pas tous semblablement. / [...] / Pieça tous nos premiers parens / ont battu ceste noire voye, / où mille animaux differens / la Parque nuit et jour convoie», MH, 1019-1024 e 1037-1040). Difesa contro la morte – o meglio contro la paura della morte – è il coraggio («Qui voudra constamment la voir / s'arme le cœur d'un haut courage, / et s'apreste à la recevoir», MH, 1067-1069), coraggio che contraddistingue il saggio («Celuy-là qui medite ainsi / et l'attend tousjours de pied ferme / [...] / seul est de sagesse rempli», MH, 1109-1110 e 1114).

Una vulgata insomma – come è spesso proprio della sentenziosità della *pièce* – di quel neostoicismo diventato un insieme di luoghi comuni non solo attraverso la lettura del Seneca tragediografo e trattatista, ma anche attraverso la fitta produzione dei moralisti di fine Cinquecento, da Du Plessis-Mornay a Montaigne a Du Vair a Giusto Lipsio⁴¹.

Al di fuori, però, di questo coro, la meditazione sulla morte si fa preghiera: una preghiera che recupera stilemi liturgici e biblici:

Ouvre toy, Paradis, pour admettre en ce lieu
 Mon esprit tout bruslant du desir de voir Dieu;
 Et vous, Anges tuteurs des bien-heureux fideles,
 Déployez dans le vent les cerceaux de vos aisles,
 Pour recevoir mon ame entre vos bras alors
 Qu'elle et ce chef royal voleront de mon corps,
 Qu'au sein d'Abram par vous elle soit transportée
 Où la gloire de Dieu nous est manifestée⁴².

⁴¹ Cfr. K. WILLNER, *Montchrestiens Trogödien und die stoische Lebensweisheit*, Berlin, E. Ebering («Romanische Studien», Hft. 32), 1932. Cfr. anche, per una bibliografia recente, D. CARABIN, *Les idées stoïciennes dans la littérature morale des XVI^e et XVII^e siècles (1575-1642)*, Paris, Champion, 2004. Richard Griffiths (*Les sentences et le 'but moral' dans les tragédies de Montchrestien*, «Revue des Sciences Humaines», 105 (1962), pp. 5-14), opponendosi a Willner, rifiuta di individuare nelle tragedie di Montchrestien la dottrina neostoica, in quanto gli elementi neostoici non sarebbero altro che un insieme di luoghi comuni, diffusi ovunque all'epoca, anche nelle dispute *pro* e *contra* degli studenti dei collegi. Questo è vero, ma è proprio la formazione di luoghi comuni che è riportabile alla temperie neostoica del secondo Cinquecento (cfr. R. LEBÈGUE, *Christianisme et libertinage chez les imitateurs de Sénèque en France (XVI^e s. et première moitié XVII^e)*, in AA. VV., *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, cit., pp. 87-94).

⁴² Cfr. *Rituale Romanum. Editio princeps (1614)*, edizione anastatica, introduzione e appendice a cura di M. Sodi e J.J. Flores Arcas, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2004, pp. 112 e 115 (*De exequiis*): «Subvenite Sancti Dei, occurrere Angeli Domini, suscipientes animam eius, offerentes eam in conspectu Altissimi. Suscipiat te Christus, qui vocavit te, et in sinum Abrahæ Angeli deducant te. [...] In Paradisum de-

[...]

Or afin de jouir du fruit de mon attente,
 Humble et devotieuse à Dieu je me presente
 Au nom de son cher Fils qui, sur la Croix fiché,
 Domta pour moy l'Enfer, la mort, et le peché;
 Qui print d'un serf mortel la sensible figure⁴³
 Pour nous restituer l'immortelle nature,
 Et qui daigna du Ciel en terre s'abaisser
 Afin qu'au Ciel la terre il puisse rehausser.
 Au nom, di-je, de mon humble priere;
 Plaise-toy l'accepter en sa seule faveur,
 Puis qu'il s'est par sa mort déclaré mon Sauveur⁴⁴
 (MH, 1121-1128 e 1139-1150).

Non solo. Non siamo unicamente in presenza di una tessitura di riferimenti alla Bibbia e alla liturgia, nell'elaborazione di un linguaggio fortemente scritturale (il che è di norma nelle *tragédies saintes*), ma appare evidente il richiamo a un genere più propriamente manierista e barocco: addirittura in filigrana è forse possibile individuare la presenza di un grande archetipo contemporaneo. Già l'editore della *Reine d'Escosse*, Maynor Hardee, situa la tragedia di Montchrestien nella *filière* della poesia barocca –

ducant te Angeli, in tuo adventu suscipiant te Martyres, et perducant te in civitatem sanctam Ierusalem. Chorus Angelorum te suscipiat, et cum Lazaro quondam paupere æternam habeas requiem».

⁴³ Cfr. *Philipp.*, 2, 7: «[...] semetipsum exinanivit formam servi accipiens».

⁴⁴ Cfr. *Rituale Romanum*, cit., pp. 95 e 107 (*Ordo commendationis animæ*): «Deus misericors, Deus clemens, Deus qui secundum multitudinem miserationum tuarum peccata pœnitentium deles, et præteritorum criminum culpas venia remissionis evacuas, respice propitius super hunc famulum tuum et remissionem omnium peccatorum suorum tota cordis confessione poscentem deprecatus exaudi. [...] Domine Iesu Christe, qui pro nobis mori dignatus es in cruce, obsecro te, [...] libera eum in hac hora mortis ab omnibus pœnis, et passionibus, quas pro peccatis suis se timet meruisse. [...] Et tu piissime Domine Iesu Christe, qui redemisti nos pretiosissimo sanguine tuo, miserere animæ huius famuli tui, et eam introducere digneris ad semper virentia, et amœna loca Paradisi [...]».

per quanto concerne l'uso di alcune immagini dell'inconsistenza e dell'effimero (*ampoule, flamme, éclairs, flots, fleur*, ecc.) e, più in particolare, dell'immaginario della morte – e cita come modelli Sponde e Chassignet⁴⁵. In effetti questa presenza di lessico, immaginario e tematiche appartenenti all'area del Barocco è molto forte, ma possiamo procedere oltre le pure coincidenze di linguaggio. Dei due modelli testé evocati, uno, quello di Chassignet, sembra offrire a Montchrestien qualcosa di più di un semplice serbatoio di immagini (immagini, è vero, che appartengono a una ricca schiera di autori, come anche solo l'antologia fondatrice di Jean Rousset può testimoniare⁴⁶). *Le mespris de la vie et consolation contre la mort*, canzoniere sacro pubblicato nel 1594⁴⁷, presenta delle fortissime consonanze con molti passi della *Reine d'Escosse*, come si può verificare dall'accostamento di due brani di Montchrestien ad alcuni *loci* chassignetiani:

⁴⁵ Cfr. MH, p. 31, sulla scorta peraltro di J.P. LEROY, *L'ampoule ventueuse' ou de quelques images baroques dans le théâtre d'Antoine de Montchrestien*, «Revue d'Histoire Littéraire de la France», 1964, pp. 645-651.

⁴⁶ Cfr. J. ROUSSET, *Anthologie de la poésie baroque française*, Paris, Armand Colin, 1961. Cfr. anche J. SERROY, *Poètes français de l'âge baroque. Anthologie (1571-1677)*, Paris, Imprimerie Nationale, 1999.

⁴⁷ Cfr. J.-B. CHASSIGNET, *Le mespris de la vie et consolation contre la mort*, édition critique par H.-J. Lope, Genève, 1967 (a questa edizione si fa riferimento per i testi citati). Cfr. anche il repertorio tematico in M. MASTROIANNI, *Jean-Baptiste Chassignet tra Manierismo e Barocco. Un'introduzione alla lettura del «Mespris de la vie et consolation contre la mort»*, Paris, Champion, 1998, pp. 281-544.

<p>MONTCHRESTIEN, <i>La Reine d'E.</i>, II, 571-606.</p> <p><i>Qu'est-ce, ô Dieu, que de l'homme! une fleur passagere, / que la chaleur flestrit ou que le vent fait choir, / une vaine fumée, une ombre fort legere / qui se jouë au matin et passe sur le soir; / un soleil de la terre assez clair de lumiere, / mais que mille brouillats vont sans cesse cachant, / qui s'esleve au berceau pour tomber en la biere, / qui dès son orient incline à son couchant; / une ampoule venteuse au front de l'onde enflée, / mais qui tout à l'instant se refond en son eau; / une estincelle morte aussi tost que soufflée, / mais qu'on ne peut jamais raviver de nouveau. / La vie est un air chaud sortant par la narine, / qu'un pepin de raisin peut soudain estouffer; / un vif ruisseau de sang arrosant la poitrine, / qui glacé de la mort ne se peut reschauffer. / La lune a un soleil pour reparer sa perte / et remplir son croissant une fois tous les mois; / mais depuis que la vie est de la mort couverte, / elle ne renaist pas en mille ans une fois. / Si les arbres l'hiver perdent leur chevelure / le printemps les revest d'un fueillage plus beau, / et l'homme ayant perdu sa plaisante verdure / ne doit point esperer de second renouveau. / On ne peut rendre aux fleurs leur couleur printenniere / lors qu'elles ont senti les chaleurs de l'esté; / quand une fois la mort flestrit nostre paupiere, / yeux, vous</i></p>	<p>MONTCHRESTIEN, <i>La Reine d'E.</i>, V, 1599-1610.</p> <p>Helas vous n'estes plus, cheveux plus beaux que l'or, / ou vous estes sanglans si vous estes encor; / front tu n'as plus aussi ta blancheur naturelle; / yeux qui tant de lumiere espendiez à l'entour, / la mort vous a voilez en despit de l'amour; / le silence te clost, ô bouche sainte et belle. / Puis que tant de beautez l'on a veu moissonner, / cessez, pauvres mortels, de plus vous estonner / si vous ne trouvez rien de constant et durable: / de moment en moment on voit tout se changer; / la vie est comme une ombre ou comme un vent leger, / et son cours n'est à rien qu'à un rien comparable.</p> <p>[La sottolineatura, mettendo in evidenza la costruzione chiasmica dei due passi paralleli, vuole rendere chiara la simmetria di costruzione di questi due cori conclusivi.]</p>
--	---

<p>pouvez bien dire: adieu, douce clarté. / La vie est sans arrest, et si court à son terme / d'un mouvement si prompt qu'on ne l'aperçoit point; / là si tost qu'elle arrive elle y demeure ferme, / le naistre et le mourir est presque un mesme poinct. / Bien certaine est la mort, mais la sorte incertaine. / Qui pourroit du matin juger la fin du jour? / L'on veut bien décoller une Deesse humaine, / fille de la vertu et mere de l'amour.</p>	
---	--

CHASSIGNET, XL: Nostre vie est semblable à la lampe enfumée, / aus uns le vent la fait couler soudainement, / aus autres il l'esteint d'un subit soufflement / quant elle est seulement à demi allumée, / aus autres elle luit jusqu'au bout consumée / mais, en fin, sa clarté cause son bruslement: / plus longuement elle art, plus se va consumant / et sa foible lueur ressemble à sa fumée; / mesme son dernier feu est son dernier cotton / et sa dernière humeur que le trespas glouton / par divers intervalle ou tost ou tard consume. / Ainsi naistre et mourir aus hommes ce n'est qu'un / et le flambeau vital qui tout le monde allume, / ou plustost ou plus tard, s'eslougne d'un chacun.

CHASSIGNET, XCVIII: Qu'est-ce de vostre vie? une bouteille molle / qui s'enfle dessus l'eau quant le ciel fait plouvoir / et se perd aussi tost comme elle se fait voir, / s'entre-brisant à l'heur d'une moindre bricole. / Qu'est-ce de vostre vie? un mensonge frivole / qui sous ombre du vray nous vient à decevoir, / un songe qui n'a plus ny force ny pouvoir / lors que l'œil au resveil sa paupiere decole. / Qu'est-ce de vostre vie? un tourbillon roüant / de fumiere à flos gris parmy l'air se jöiant / qui passe plus soudain que la foudre meurdriere. / Puis vous negligerez dorenavant le bien / durable et permanent pour un point qui n'est rien / qu'une confle, un mensonge, un songe, une fumiere.

CHASSIGNET, XCIX, 1-6 e 9-11: Desires tu sçavoir à quoy je parangonne / le fuseau de tes ans? au saon blanchissant / soufflé par un tuyau de paille jaunissant / dont un fol enfançon ses compagnons estonne; / en son lustre plus beau sa gloire l'abandonne

/ au moindre choc de l'air, fragile, se froissant: / [...]. / L'ombre est tantost icy et puis, soudainement / elle s'évanouit, ainsi légèrement / s'enfuit la vie humaine inconstante et volage.

CHASSIGNET, CCLVI, 1-4: Nostre vie est semblable à quelque espais nuage / qui vole contremont, montrant à sa grandeur / de durer longuement, puis tout soudain l'ardeur des rayons du Soleil la dissout et ravage.⁴⁸

CHASSIGNET, CCLXIII, 1-8: Est il rien de plus vain qu'un songe mensonger, / un songe passager, vagabond, et muable? / La vie est toutefois au songe comparable, / au songe vagabond, muable, et passager. / Est il rien de plus vain que l'ombrage léger, / l'ombrage remuant, inconstant, et peu stable? / La vie est toutefois à l'ombrage semblable, / à l'ombrage tremblant sous l'arbre d'un verger.

CHASSIGNET, CCLXVI, 1-8: A beaucoup de danger est sujette la fleur, / ou l'on la foule aux piez ou les vens la ternissent, / les rayons du soleil la brulent et rotissent, / la beste la devore, et s'efeuille en verdure: / nos jours entremeslez de regret et de pleur / à la fleur comparez comme la fleur fleurissent, / tombent comme la fleur, comme la fleur perissent, / autant comme du froid tourmentez de l'ardeur.

I calchi sul *Mespris* sono evidenti, in una rispondenza di stilemi che va ben al di là di una generica ripresa della topologia barocca della morte e dell'effimero⁴⁹. I due passi della *pièce* di Montchrestien non esauriscono, per certo, i possibili contatti testuali col *Mespris*, ma si tratta di citazioni strutturalmente significative, in quanto concludono simmetricamente, il primo, la sezione consacrata alla *Reine d'Angleterre*, il secondo, quella con-

⁴⁸ Cfr. *Sap.*, 2, 3: «[...] et sicut nebula dissolvetur quae fugata est a radiis solis».

⁴⁹ Per esempio, se facciamo un confronto con quei testi di Sponde (*Stances de la Mort, Sonnets de la Mort*) cui fa riferimento Maynor Hardee (MH, p. 31), troviamo in essi un lessico e una prospettiva differenti.

sacrata alla *Reine d'Escosse*, quasi a significare che la riflessione sulla vanità delle cose concerne tanto un discorso 'politico' quanto un discorso più propriamente religioso. Nel primo caso, il richiamo all'inconsistenza della vita terrena serve da antidoto alle preoccupazioni mondane, e si costruisce come un'*admonestatio* nei confronti di chi gestisce il potere; nel secondo caso, lo stesso richiamo ha il fine di confortare chi è sottoposto a persecuzione iniqua e ha fatto una scelta religiosa che comporta il sacrificio della propria vita. In certo qual modo, nel primo caso il discorso potrebbe avere la funzione di indurre al *mespris de la vie*, nel secondo, un identico discorso avrebbe la funzione di offrire una *consolation contre la mort*.

Addirittura, se ci poniamo in questa prospettiva esegetica, l'intera tragedia può essere considerata come una trasposizione drammatica, mediante *exemplum*, del genere letterario del *Mespris de la vie et consolation contre la mort*, e la forte valenza figurale dei personaggi (protagonista e antagonista) concorre a questo tipo di lettura. Abbiamo già accennato al problema dell'uso della *figura* nella *tragédie sainte*. Per certo, la riduzione delle eroine della nostra *pièce* a personaggi astratti – o per lo meno stereotipi – che incarnano posizioni ideologiche proiettate, quella della *Reine d'Angleterre*, sulla vita terrena, quella della *Reine d'Escosse*, sul trascendente, permette la trasformazione del discorso drammatico in quella parentesi sulla vita e sulla morte che è uno dei grandi temi sia della predicazione che della trattatistica ascetica barocca, secondo schemi che sorreggono la struttura di opere quali il *Mespris* di Chassignet.

Inoltre, nel caso della tragedia di Montchrestien, una lettura figurale favorita dalle consonanze col *Mespris* – o con il genere letterario cui il *Mespris* appartiene – induce ad ulteriori considerazioni, riguardanti quella tragedia martirologica che, come si è detto, è la forma di *tragédie sainte* assunta dalla *Reine d'Escosse*. Il martirio infatti, inteso come accettazione religiosa di una morte iniqua, finisce col configurarsi come fuga volontaria da un mondo transeunte per passare nella dimensione dell'eterno («j'abandonne la terre et au Ciel je m'adresse», MH, 958), una fuga da un mondo che nella sua negatività può solo essere oggetto di disprezzo (vedi anche tutta la tradizione del *De contemptu mundi*):

Mais combien que la mort soit un mal aux meschans,
 Si est-ce un bien aux bons, qui par le cours des ans
 Sont conduits à ce port dont l'entrée moleste
 Introduit les esleus en la cité celeste,
 Plustost vivans que morts, plustost jeunes que vieux,
 De pelerins errans faits combourgeois des Cieus.
 Alors que le coureur a quitté la barriere,
 Il aspire à gagner le bout de la carriere;
 Le nocher ennuyé de voguer dessus l'eau
 Desire sur le rade amarer son vaisseau;
 Le voyageur lassé sent rire son courage
 Quand il voit le clocher de son propre village:
 Moy donc ayant fourni la course de mes ans,
 Supporté constamment les orages nuisans,
 Tandis que je flotfois és tempestes du monde,
 Je veux anchrer au port où tout repos abonde.
 [...]
 Mon esprit né du Ciel au Ciel sans cesse tire,
 Et d'ardeur alterée incessamment soupire
 Apres le tout-puissant, le bon, le saint, le fort,
 Que voir est une vie et non voir une mort.
 [...]
 Voici l'heure derniere en mes voeux désirée,
 Où je suis de long temps constamment préparée;
 Je quitte sans regret ce limon vitieux
 Pour luire pure et nette en la clarté des Cieus,
 Où l'esprit se radopte à sa tige éternelle,
 Afin d'y refleurir d'une vie immortelle
 (MH, 963-978, 993-996 e 1115-1120).

In tale modo la riflessione sul martirio rientra anch'essa nel quadro delle meditazioni sulla vanità delle realtà terrene e concorre a costruire un'iconografia letteraria del martire che si apparta all'iconografia pittorica, ove spesso questa rappresentazione agiografica rientra appunto nel genere delle *vanités*⁵⁰.

⁵⁰ Cfr. AA. VV., *Les Vanités dans la peinture au XVII^e siècle. Méditations sur la richesse, le dénuement et la rédemption*, sous la direction de A. Tapié,

5. La sacralizzazione, di cui è qui questione, si manifesta anche nella ripresa di stereotipi figurativi. Montchrestien, nella rappresentazione di Maria, si serve di una tipologia nettamente petrarchista, con un recupero di moduli che trovavamo già nella celebrazione ronsardiana di Maria Stuart⁵¹. Abbiamo detto come l'eroina tragica – al centro, qui, di una *tragédie sainte* – debba essere esaltata per una duplice sacralità: quella della regalità e quella del martirio. Ma tale sacralità trova stretta connessione con un'iconologia della bellezza:

Reine, unique ornement des Dames de nostre âge,
 [...]
 Beau corps, de qui la mort travaille tant d'esprits,
 Dont le plus grand bon-heur en tes yeux fut compris
 (MH, 1343 e 1345-1346).

Se, infatti, la celebrazione della *reine* quale *unique ornement des dames* appartiene alla tradizione cinquecentesca della rappresentazione letteraria della principessa⁵², l'insistenza sulla bellezza fisica – sul *beau corps*, fonte di una felicità che emana dallo sguardo – recupera nel testo di Montchrestien quel modulo squisitamente petrarchista che negli occhi appunto riassume l'insieme del corpo femminile idealizzato. Petrarchista, d'altronde, è il nesso che si crea fra bellezza e morte, attraverso un altro grande tema di Petrarca (quello di «morte bella pareo nel suo bel viso»⁵³), rielaborato nell'evocazione della figura, bella nel pallore e nell'attesa di morte imminente:

Paris, Albin Michel (Ville de Caen, Musée des Beaux Arts), 1990.

⁵¹ Cfr. in particolare il passo sopra citato dal *Premier Livre des Poemes* del 1578 (*Discours*, «Le jour que vostre voile aux Zephyrs se courba», vv. 17-44, in RONSARD, *Œuvres complètes*, cit., vol. II, p. 658).

⁵² Cfr. CL. MARTIN-ULRICH, *op. cit.*, in particolare pp. 217-251 e 253-258.

⁵³ Cfr. F. PETRARCA, *Triumphus Mortis*, I, 172, in ID., *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di V. Pacca e L. Paolino, introduzione di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996, p. 300.

Sa face paroist belle encor qu'elle soit palle,
 Non de la mort hastée en sa jeune saison,
 Mais de l'ennuy souffert en si longue prison.
 Lors tous les assistants attendris de courage,
 Et d'ame tous ravis, regardent son visage,
 Lisent sur son beau front le mespris de la mort,
 Admirent ses beaux yeux, considerent son port
 (MH, 1452-1458).

Due degli elementi canonici della rappresentazione petrarchista – lo sguardo e il portamento – vengono riproposti in un'annotazione che conclude la contemplazione, ove *admiratio* e *consideratio* appuntandosi sui *beaux yeux* e sul *port* operano quell'angelicazione della donna basata sull'evocazione del 'passaggio', angelicazione che qui prelude alla venerazione da parte degli *assistants* per un'eroina che recupera l'immaginario della santa martire. Come nell'iconografia barocca d'altronde, «la fisionomia della santa è idealizzata in un 'bello' allusivo della condizione di beatitudine»⁵⁴, e questo 'bello' è il 'bello' petrarchista. In tal modo, la sacralizzazione del personaggio regale avviene anche attraverso la costruzione di un'icona offerta alla contemplazione («tous les assistants... regardent... lisent... admirent... considerent...»): alla contemplazione di *assistants* che la connotazione di *attendrissement* e di *ravisement* qualifica come pubblico devozionale.

Il petrarchismo di Montchrestien, peraltro, quale si esprime nella *descriptio pulchritudinis*, segue da vicino gli schemi della rappresentazione della donna celebrata, assommando i particolari fisici in una serie di veri e propri *blasons* del corpo femminile (in questo caso del capo e del volto nelle loro componenti)⁵⁵:

⁵⁴ Cfr. G.C. ARGAN, *L'Europe des capitales (1600-1700)*, Genève, Skira, 1964, p. 81.

⁵⁵ Cfr. D.B. WILSON, *Descriptive Poetry in France from Blason to Baroque*, New York, Barnes and Noble, 1967.

Beau corps qui la vertu dedans toy renfermois,
 Comme le seul esprit duquel tu t'animois,
 Pour estre aux yeux de tous plus parfaite renduë;
 Quand l'on te fist aller de la vie au traspas,
 Avec toy dans les Cieux elle alla d'ici bas,
 Comme des Cieux en toy elle estoit descenduë.

Teste où les jeux mignards comme oiseaux se nichoient,
 Doux liens où les cœurs des Princes s'attachoient,
 Et faisoient tous ravis gloire de leur service,
 Las vous n'esclairez plus, ô *cheveux bien aimez*,
 Ou bien c'est dans le Ciel, en astres transformez,
 Comme furent jadis ceux-là de Berenice.

Beau front, glace brulante où les yeux arrestez
 Admiroient chacun jour cent nouvelles beautez,
 Siege de majesté tout relevé de gloire,
 Amour ce grand Démon qui sçait ranger les Rois,
 Le sceptre dans la main donnoit en toy ses loix,
 Assis pompeusement sur un thrône d'ivoire.

Beaux yeux de ce beau ciel en clarté nomparsils,
 Beaux astres, mais plustost deux rayonnans soleils
 Aveuglans tout ensemble et bruslans de leurs flames,
 Autresfois vos regards doucement courroucez
 Furent autant de traits rudement esclancez,
 Pour faire en leur desir mourir l'espoir des ames.

Bouche plaine de basme et de charmes coulans
 Qui les cœurs plus glacez pouvoient rendre bruslans,
 Plus faconde en beaux traits qu'en doux attraits feconde.
 Vif oracle d'amour tousjours tu ruisselois,
 D'un grand flus d'eloquence alors que tu parlois,
 Pour ravir de merveille et de crainte le monde
 (MH, 1569-1598: sottolineature nostra).

Là dove i *blasons* sono lodi di un corpo femminile colto perlopiù nella sua carnalità, qui il corpo assume il significato – platonizzante – di puro e semplice contenitore dello spirito, bello in quanto scrigno che racchiude la virtù («*Beau corps* qui la vertu dedans toy renfermois»), una virtù che nel momento del *traspas* sfugge verso il Cielo completando il movimento di discesa e ascesa dell'anima nella e dalla materia.

La sacralità dell'idealizzazione petrarchista della bellezza femminile, nel testo di Montchrestien, consiste anche nel fatto

che questa bellezza – come spesso in Petrarca, d'altronde: basti pensare alla tematica del «dolce ne la memoria» – è allontanata nel passato ed è solo evocazione sul filo del ricordo:

La beauté respiroit quand tu vivois ici,
Mais lors que tu mourus elle mourut aussi,
Et le regret sans plus en reste à la memoire
(MH, 1548-1550).

Questa memoria, tuttavia, non ha la forza, contrariamente a quanto avveniva in Petrarca, di vincere quella morte che, distruggendo ad uno ad uno gli oggetti dei *blasons*, lascia della bellezza una traccia macabra, la quale si sovrappone nella sua concretezza realistica anche al ricordo:

Helas vous n'estes plus, cheveux plus beaux que l'or,
Ou vous estes sanglans si vous estes encor;
Front tu n'as plus aussi ta blancheur naturelle;
Yeux qui tant de lumiere espondiez à l'entour,
La mort vous a voilez en despit de l'amour;
Le silence te clost, ô bouche sainte et belle
(MH, 1599-1604).

Lo stesso trasformare queste immagini funeree in una riflessione sulla vanità e inconsistenza delle realtà mondane (che ha un suo preciso corrispondente nella diffusione coeva delle *vanitates* pittoresche come genere iconologico) accentua il carattere di meditazione religiosa dell'*exemplum* tragico:

De moment en moment on voit tout se changer;
La vie est comme une ombre ou comme un vent leger,
Et son cours n'est à rien qu'à un rien comparable
(MH, 1608-1610);

il che per certo contribuisce a quella sacralizzazione del personaggio sottoposto alla *reductio ad sanctitatem*.

6. La descrizione della morte di Maria Stuart è costruita come rappresentazione di un martirio cristiano, consumato nella dife-

sa di una fede che è in questo caso la fede cattolica contrapposta come vera a quella protestante:

Un Pere confesseur tout haut elle demande;
L'un s'avance à l'instant qui veult la consoler.
Elle qui reconnoist à l'air de son parler
Qu'il n'est tel qu'elle veult, demeure un peu confuse.
Si peu donc de faveur, dit-elle, on me refuse?
C'est trop de cruauté de ne permettre pas
Qu'un prestre catholique assiste à mon trespas:
Mais quoy que vous faciez je mourray de la sorte,
Que mon intruction et ma croyance porte
(MH, 1480-1488).

Nell'affermazione di una fedeltà alla sua *instruction et croyance*, Maria vuole rispettare il rituale cattolico della buona morte, secondo una visione che comporta la necessità di un ministro legittimamente ordinato all'amministrazione dei sacramenti, e nello stesso tempo essa dimostra una formazione dottrinale sicura, che le permette di discernere l'ortodossia o meno di questo ministro «à l'air de son parler»⁵⁶.

La morte è rivendicata come gioiosamente accettata («Je meurs pour toy, Seigneurs, c'est ce qui me console», v. 1500) ed è trasformata, al di là della costrizione esterna della condanna, in un libero agone per la propria fede e per la gloria di Dio («Je mour-

⁵⁶ Fonte prima del racconto del particolare del confessore cattolico negato a Maria Stuart è nel libello di Adam Blackwood (*Le Martyre de la Royne d'Escosse etc.*, cit., pp. 423-429, in particolare p. 425). Brantôme – che peraltro, come si è detto, non poteva essere conosciuto da Montchrestien – nel suo *Recueil des Dames* trae dalla narrazione di Blackwood effetti simili a quelli della tragedia del 1601-1604 (cfr. *Discours sur la Reyne d'Escosse, jadis Reyne de nostre France*, in BRANTÔME, *Recueil des Dames, poésies et tombeaux*, cit., pp. 71-104, qui pp. 91-92), segno di come il particolare del cappellano protestante abbia colpito la fantasia e sia diventato elemento di rappresentazione letteraria.

ray pour sa gloire en deffendant ma foy», v. 1470). Il racconto di questa morte poggia, sul piano dell'immaginario, sulla simbologia tradizionale del martirio cristiano e, sul piano del lessico, sul riferimento biblico e liturgico:

Mais puis qu'il plaist à Dieu user ainsi de moi,
Je mourray pour sa gloire en deffendant ma foy.
Je conquiste une Palme en ce honteux supplice,
Où je fay de ma vie à son nom sacrifice,
Qui sera celebrée en langages divers;
Une seule couronne en la terre je pers,
Pour en posseder deux en l'eternel Empire:
La couronne de vie, et celle du martyre.
[...]
Je meurs pour toy, Seigneurs, c'est ce qui me console
(MH, 1469-1476 e 1500).

Le immagini della palma e della corona si susseguono come nell'innografia liturgica⁵⁷. Bibliche, inoltre, sono la simbologia dell'offerta della vita a Dio, à *son nom sacrifice*⁵⁸ e la simbologia della *couronne de vie*⁵⁹, come pure biblica è la contrapposizione fra i possessi della terra e quelli dell'*eternel Empire*⁶⁰.

Il sacramentalismo e il ritualismo ortodosso, fulcro di questa scena di martirio, che trasforma la *tragédie sainte* in un *exemplum* adatto a un'*ars bene moriendi* o a un *exercitium* di stampo ignaziano («A ta sainte ferveur, mon Sauveur et mon Dieu, / je recom-

⁵⁷ Cfr. PRUDENTII, *Cathemerinon liber*, XII, 125 e 131-132, ed. M. Lavarenne, Paris, Les Belles Lettres, 1955, pp. 71-72: «Saluete, flores martyrum, / ... / aram ante ipsam simplices / palma et coronis luditis».

⁵⁸ Cfr. *Rom.*, 12, 1: «Obsecro itaque vos fratres per misericordiam Dei, ut exhibeatis corpora vestra hostiam viventem, sanctam, Deo placentem, rationabile obsequium vestrum».

⁵⁹ Cfr. *Apoc.*, 2, 10: «Esto fidelis usque ad mortem, et dabo tibi coronam vitae».

⁶⁰ Cfr. *Matth.*, 16, 26: «Quid autem prodest homini, si mundum universum lucretur, animae vero suae detrimentum patiatur?».

mande l'ame au partir de ce lieu», vv. 1501-1502⁶¹), trovano realizzazione nell'atteggiamento della regina e nella sua preghiera:

Ce dit sur l'eschauffaut ployant les deux genoux,
Se confesse elle mesme, et reffrappe trois coups
Sa poitrine dolente, et baigne ses lumieres
De pleurs devotieux qui suivent ses prieres,
Et tient tous ses esprits dans le Ciel attachez,
Pour avoir le pardon promis à nos pechez.
Son oraison finie elle esclarcit sa face
Par l'air doux et serain d'une riante grace;
Elle montra ses yeux plus doux qu'auparavant,
Et son front s'aplanit comme l'onde sans vent
(MH, 1489-1498).

Il palco del patibolo si configura come l'altare davanti a cui si inginocchia il penitente, per un'amministrazione del sacramento del perdono che riecheggia anche il rituale del catechismo tridentino⁶². Ma alla confessione sacramentale, di cui ministro è il prete canonicamente ordinato, viene sostituito qui il *confiteor* del sacerdote ai piedi dell'altare, *coram populi*, o del fedele che si accinge ad

⁶¹ Possibile anche un'eco cristologica (cfr. *Luc.*, 23, 46: «Pater, in manus tuas commendo spiritum meum»; *Psal.*, 30, 6).

⁶² Cfr. la descrizione della celebrazione della confessione sacramentale nel *Catechismus ad Parochos, ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini jussu Pii V Pontificis Maximi editus*, Augustae Taurinorum, ex Typographia Regia, 1797, pp. 245-246 (*De Poenitentiae Sacramento*): «Diligenter vero ritus etiam, qui ad hoc Sacramentum adhibentur, fideles observabunt. [...] Nam quem peccatorum poenitet, is se humili, ac demisso animo ad pedes Sacerdotis dejicit; ut, quum se tam humiliter gerat, facile possit agnoscere, superbiae radices evellendas esse, a qua omnia scelera, quae deflet, ortum habuerint, et enata sint. In Sacerdote autem, qui in eum legitimus iudex sedet, Christi Domini personam, et potestatem veneratur. Sacerdos enim quemadmodum in aliis, ita in Poenitentiae Sacramento administrando Christi munus exsequitur. Deinde peccata sua poenitens ita enumerat, ut se maxima, et acerbissima animadversione dignum esse fateatur, supplexque delictorum veniam petit».

assistere alla celebrazione eucaristica: sacerdote e fedele di cui la regina riproduce il gesto penitenziale, sancito dalle rubriche liturgiche, del triplice colpo al petto. Il che pare una sottolineatura di quel carattere sacerdotale inerente alla condizione regale, ma pure più genericamente inerente – secondo un’annotazione teologicamente sottile – ad ogni membro della comunità dei battezzati, nella prospettiva del sacerdozio universale dei credenti⁶³. D’altronde, la doppia caratterizzazione di Maria – quale penitente a un tempo e quale ministrante del sacramento – può essere evocata dallo stilema «se confesse elle mesme», che all’immagine della confessione dei peccati sembra unire quella dell’impartizione dell’assoluzione sacramentale⁶⁴.

7. Questa sacralizzazione della morte di Maria come morte del martire cristiano si accompagna, peraltro, con un preciso riferimento classico all’*Ecuba* di Euripide, tragedia fra le prime ad essere rifatta in lingua volgare nel Rinascimento francese (il rifacimento più antico è quello di Bochetel del 1544)⁶⁵. Si tratta della descrizione del momento culminante dell’esecuzione, quando Maria ha terminato la sua *oraison* e si rivolge al carnefice, che compie infine il suo funerario ufficio:

MESSAGER

[...]

Son oraison finie elle esclarcit sa face
Par l’air doux et serain d’une riante grace;
Elle montra ses yeux plus doux qu’auparavant,
Et son front s’aplanit comme l’onde sans vent;
Puis encor derechef forma cette parole:
Je meurs pour toy, Seigneur, c’est ce qui me console.
A ta sainte faveur, mon Sauveur et mon Dieu,

⁶³ Cfr. *I Petr.*, 2, 9: «Vos autem genus electum, regale sacerdotium, gens sancta».

⁶⁴ Intendendo «se confesse elle mesme» anche come «si impartisce essa stessa il sacramento della penitenza».

⁶⁵ Cfr. B. GARNIER, *op. cit.*, pp. 25-95.

Je recommande l’ame au partir de ce lieu.
Puis tournant au bourreau sa face glorieuse:
Arme quand tu voudras ta main injurieuse,
Frappe le coup mortel, et d’un bras furieux
Fay tomber le chef bas et voler l’ame aux Cieux.
Il court oyant ces mots se saisir de la hache;
Un, deux, trois, quatre coups sur son col il delasche;
Car le fer acéré moins cruel que son bras
Vouloit d’un si beau corps differer le trespas.
Le tronc tombe à la fin, et sa mourante face
Par trois ou quatre fois bondit dessus la place.
CHOEUR
[...]
Transformez-vous, nos yeux, en sources eternelles,
A force de pleurer aveuglez vos prunelles;
Et vous, coeur desolé, laschez tant de sanglots
Qu’ils bruyent aussi haut que l’orage des flots
(MH, 1495-1512 e 1515-1518).

Nell’*Ecuba* euripidea avevamo una situazione simile di uccisione sacrificale di giovane donna innocente – uccisione per di più non rappresentata direttamente ma raccontata, come nella *pièce* di Montchrestien, da un messaggero – e tale scena sarebbe diventata uno dei *loci* esemplari della tradizione tragica antica.

L’episodio in questione è quello dell’uccisione di Polissena, figlia di Priamo ed Ecuba, che Pirro, figlio di Achille, sacrifica sul tumulo del padre. Tale episodio, che ritroviamo anche nelle *Troades* di Seneca (vv. 1118-1164), offre vari spunti che diventeranno topologia e tipologia canonica anche nella tragedia francese cinque-secentesca. La condanna a morte di una persona innocente, l’accettazione di questa condanna da parte della vittima, l’individuazione della persona condannata in una figura femminile che commuove per il suo comportamento: ecco i punti cruciali dello schema euripideo ed i punti di contatto essenziali con la reinterpretazione che il finale della *Reine d’Ecosse* offre di una tragedia classica.

Polissena è vittima incolpevole perché condannata, come lo sarà Maria Stuart, per una specie di ragion di stato, in quanto Odisseo afferma necessario favorire il ritorno dei Greci in patria con un sacrificio che renda propizio il morto Achille. Anche Polisse-

na, come farà Maria, accetta la morte come liberazione, rivendicando la volontà di non diventare schiava («Ti seguio», essa dice ad Odisseo, «perché la necessità lo impone, e perché io stessa desidero la morte: se non la desiderassi, avrei l'aria di una donna vile e attaccata alla vita»⁶⁶). Così pure, l'eroica morte di Polissena costringe tutti all'ammirazione, e anche i soldati più umili fanno a gara nel mostrarsi gentili verso la figlia del loro nemico.

Ma se queste potrebbero, di per sé, essere coincidenze di storie tragiche e lacrimose⁶⁷, vi è un passo che induce a riportare la *pièce* di Montchrestien al grande modello della tragedia classica, almeno per quanto concerne l'ultimo atto, con la scena dell'esecuzione. Nell'*Ecuba* di Euripide l'araldo Taltibio (*Hec.*, 518-582) racconta alla vecchia Ecuba la morte sacrificale di Polissena sulla tomba di Achille (così come il *Messenger* racconta nella *Reine d'Escosse* l'esecuzione di Maria). È con questo pezzo che possiamo notare consonanze nella descrizione costruita da Montchrestien. Conviene, forse, citare l'archetipo, non nell'originale euripideo⁶⁸, quanto piuttosto in una delle rielaborazioni cinquecente-

⁶⁶ EURIP., *Hec.*, 346-348, texte établi par L. Méridier, Paris, Les Belles Lettres, 1960³, p. 195.

⁶⁷ Per fare solo un esempio, la richiesta, da parte di Maria, di non essere profanata dalle mani del carnefice («Mais je vous suppliray (c'est le dernier office / que je requiers de vous pour comble de service) / que les mains du bourreau ne profanent mon corps», *MH*, 1275-1277) – richiesta che sembra riecheggiare la preghiera di Polissena in Euripide (*Hec.*, 548-549: «Nessuno tocchi il mio corpo!») – appartiene alla relazione di Adam Blackwood (*Le Martyre de la Royne d'Escosse etc.*, cit., pp. 423-424).

⁶⁸ Cfr. *ibid.*, 542-580: «Tutto l'esercito si unì nella preghiera. Impugnò poi la spada borchinata d'oro, la estrasse dal fodero, fece segno ai giovani di afferrare Polissena. Lei se ne accorse, e subito: 'Argivi, che avete distrutto la mia città', disse, 'sono io che ho deciso di morire: nessuno tocchi il mio corpo! Offrirò la mia gola senza paura. In nome degli dei, perché io muoia libera, uccidetemi lasciando libero il mio corpo: sarebbe vergogna, per me che sono di stirpe regale, ricevere, tra i morti, il nome di schiava'. La folla non trattenne un grido di plauso: Agamennone dette ordine ai suoi custodi di scostarsi da lei. Come udì l'ordine del re,

sche, in questo caso il passo della *Troade* di Garnier, del 1579, che traduce fedelmente *Hec.*, 542-570, all'interno di un testo teatrale che è una rivisitazione non solo dell'*Ecuba* di Euripide, ma anche delle *Troiane* dello stesso autore e delle *Troades* di Seneca⁶⁹. Rivisitazione e rifusione dei prestiti in una *pièce* che si vuole originale, ma che nel suo sforzo di originalità attraverso l'*interpretatio* del dettato classico, conserva quasi alla lettera la descrizione della morte di Polissena, descrizione considerata evidentemente *exemplum* non solo contenutistico ma anche formale. La trasposizione del testo euripideo operata da Garnier è la seguente:

Pyrrhe ayant achevé se leve tout debout,
Met la main au poignard et le desgaine tout,
Fait signe aux jeunes gens qui estoient aupres d'elle,
De luy serrer les mains. Mais adonc la pucelle
En ces mots s'écria: Gregeois, laissez mon corps
Je mourray franchement sans faire aucuns efforts,
Pourveu que je sois libre, à fin qu'entre les Manes
Serve je ne sois veuë aux rives Stygienes,
Qui suis fille de Roy: laschez moy, je vous pry.
Lors se fist par le peuple un effroyable cry,

Polissena strinse il suo peplo, lacerandolo dalla spalla all'ombelico, scoprì il seno bellissimo, statuario. Posando a terra il ginocchio, disse parole molto coraggiose: 'Giovane, colpiscimi al petto, se vuoi, oppure trappassami la gola: ecco, sono pronta'. Voleva, non voleva l'eroe, mosso da pietà: poi, recise col ferro le vie del respiro: eruppero fiotti di sangue. Mentre moriva, lei si preoccupò ancora di cadere compostamente, comprendo ciò che si deve coprire ad occhi maschili. La abbandonò il soffio della vita, per la ferita letale: e subito gli Argivi, tutti, cercarono di fare qualcosa per lei: chi spargeva foglie sul cadavere, chi accatastava tronchi di pino per il rogo. E se qualcuno si teneva da parte, veniva apostrofato duramente: 'Cialtrone, perché non ti muovi? Proprio non hai nulla, un ornamento, un peplo per la giovane? Non offri niente a una creatura così nobile e coraggiosa?'» (trad. di U. Albinì e V. Faggi).

⁶⁹ Cfr. R. GARNIER, *La Troade*, édition critique par J.-L. Beaudin, Paris, Champion, 1999, p. 46: «Voilà le sujet de ceste Tragedie, prins en partie d'Hecube et Troade d'Euripide, et de la Troade de Seneca».

Voulant qu'on la laissast, et Agamemnon mesme,
 Les larmes sur les yeux, le commanda luy-mesme,
 Elle fendit sa robe avec sa blanche main,
 Et jusques au nombril se decouvrit le sein:
 Sa poitrine fut veuë avec ses mammelettes,
 S'enflant egalement comme rondes pommettes:
 Puis les genoux en terre, à Pyrre dist ainsi,
 Si tu veux traverser ceste poitrine ici,
 O Pyrre, ou si plustost ce gosier tu demandes,
 L'un et l'autre sont prests, fay de moy tes offrandes.
 A ces mots il s'approche, et son glaive poignant
 Dans le sang de la vierge à regret va baignant,
 Il sort comme un estang qui coule par la bonde:
 Et elle, que laissoit son ame vagabonde,
 Tombant dessus la face, encore eut pensement,
 La mort dedans le cœur, de cheoir honnestement,
 Et de ne découvrir à la tourbe nombreuse
 De son corps estendu chose qui fust honteuse.
 Tout le monde gemist, personne ne s'est veu
 Qui se garder de plaindre et larmoyer ait peu:
 Chacun retourne triste, abominant l'oracle
 Du prophete Calchas, et son sanglant spectacle.
 Le sang ne ruissela quand du corps il sortit,
 Car le cruel tombeau tout soudain l'engloutit.⁷⁰

In effetti, il discorso dell'araldo Talthybie nella sua interezza fonde, in Garnier (vv. 2067-2162), due fonti: abbiamo dapprima la ripresa delle *Troades* di Seneca (vv. 1118-1164), poi quella dell'*Ecuba* di Euripide (vv. 518-582). Possiamo fare un breve raffronto fra Seneca e Garnier (dal discorso di Talthybie, appunto), e a questo raffronto collegare uno *specimen* di Montchrestien:

⁷⁰ *Ibid.*, 2129-2162. I vv. 2161-2162 sono traduzione di SENEC., *Troades*, 1162-1164: «[...] Non stetit fusus cruor / humoue summa fluxit: obduxit statim / saeuusque totum sanguinem tumulus bibit» (in SÉNÈQUE, *Tragédies*, texte établi par F.-R. Chaumartin, Paris, Les Belles Lettres, 1996-1999, t. I, p. 115).

SENEC., <i>Troades</i> , 1137-1147.	GARNIER, <i>La Troade</i> , 2093-2106.	MONTCHRESTIEN, <i>La Reine d'E</i> .
<p>[...] Ipsa deiectos gerit / uultus pudore, sed tamen fulgent genae / magisque solito splendet extremus decor, / ut esse Phoebi dulcius lumen solet / iamiam cadentis, astra cum repetunt uices / premiturque dubius nocte uicina dies. / Stupet omne uulgus et fere cuncti magis / peritura laudant. Hos mouet formae decus, / hos mollis aetas, hos uagae rerum uices; / mouet animus omnes fortis et leto obuius.</p>	<p>Elle d'honneste honte ayant les yeux baissez, / traverse avecques luy les escadrons pressez. / Ceste douce beauté, dont Cyprine la douë, / luist plus que de costume en sa vermeille jouë, / apparoist plus divine, et nous semble son teint / se lustrer d'autant plus qu'il est pres d'estre esteint. / Comme on voit sur le soir plus douce la lumiere / du Soleil, quand il tombe en l'onde marinere, / que les astres nuiteux vont le ciel entrouvrant, / et que le jour pressé se va demicouvrant. / Chacun sent de la voir attendre son courage, / les uns sa beauté meut, les autres son bas age, / aucuns vont discourant l'inconstance du sort, / mais tous present son cœur si magnanime et fort.</p>	<p>[...] / Là des peuples voisins se fait une assemblée, / qui de tel accident estoit beaucoup troublée, / et la Reine qui porte un visage constant / arrive tost apres où le bourreau l'attend (vv. 1423-1426). [...] / Comme elle est parvenue au milieu de la salle, / sa face paroist belle encor qu'elle soit palle, / non de la mort douce la lumiere / du Soleil, quand il tombe en l'onde marinere, / souffert en sa longue prison. / Lors tous les assistans attendris de courage, / et d'ame tous ravis, regardent son visage, / lisent sur son beau front le mespris de la mort, / admirent ses beaux yeux, considerent son port; / [...] (vv. 1451-1458). [...] elle esclarcit sa face / par l'air doux et serain d'une riante grace; / elle montra ses yeux plus doux qu' auparavant, / et son front s'aplanit comme l'onde sans vent; / [...] (vv. 1495-1498).</p>

Appare evidente come il gioco intertestuale sia elemento di fondo nella costruzione di una drammaturgia rinascimentale cui senza dubbio Montchrestien si appresenta ancora. In questa prospettiva il recupero, nella *Reine d'Escosse*, di un'icona della tragedia antica – quella appunto di Polissena, prototipo della vittima innocente – è un'operazione che corrisponde ad altre sovrapposizioni cinquecentesche di figure emblematiche del mito classico su personaggi appartenenti alla cristianità o alla sua tradizione: si tratti di figure bibliche o di figure della storia moderna. Valga solo l'esempio della rilettura della storia veterotestamentaria di Iefte (ricordiamo *Jephtes* di George Buchanan, tragedia latina tradotta in francese da Claude de Vesel, nel 1566, e da Florent Chrestien, nel 1567) sulla falsariga del mito di Ifigenia, o ancora della rilettura delle guerre civili e di religione (si pensi alla *Guisiade* di Pierre Matthieu) sullo schema delle tragedie di tirannia ed orrore, quali *Thyestes* o *Medea*.

Al di là di alcune consonanze lessicali ed espressive fra il testo di Montchrestien e quello di Garnier, è l'immaginario della vittima sacrificale innocente ad essere riproposto. Immaginario in cui si sovrappongono perfettamente l'icona della vittima votiva pagana e quella del martire cristiano (μάρτυρ, testimone) che offre di se stesso un sacrificio a Dio che è anche testimonianza e oggetto di memoria («je fay de ma vie à son nom sacrifice, / qui sera célébrée en langages divers», vv.1472-1473). Così, alcuni elementi di quella che in precedenza abbiamo considerato rappresentazione petrarchista della regina martire sono anche ripresa di moduli classici, come è il caso, nel raffronto testé fatto Seneca-Garnier-Montchrestien, della descrizione di una bellezza rimasta inalterata sul limitare di morte, fonte per di più di ammirazione («stupet omne uulgus», «tous les assistans... admirant») da parte di un'*assistance* che in qualche modo è pubblico di uno spettacolo teatrale⁷¹. In-

⁷¹ Commentando il racconto di Talhybie, Jean-Dominique Beaudin (*ed. cit.*, pp. 30-31) sottolinea come il fatto che i Greci scelgano per immolare Polyxène un luogo in forma di teatro («Derriere est un valon qui hausse doucement, / et qui fait en theatre un grand contournement. / Là s'est rendu le peuple, et ceste pente ronde / jusqu'au pied du tombeau s'est

teressanti sono gli slittamenti semantici dall'area classica a quella petrarchista, e viceversa. Sicuramente petrarchista in Montchrestien è, come si è detto, il tema della «face [qui] paroist belle encor qu'elle soit palle». Ma questo motivo della bellezza della morente sembra riprendere l'immaginario classico attestato da Seneca e dal suo *interpres* Garnier. D'altra parte se ci limitiamo a leggere Garnier («Ceste douce beauté, dont Cyprine la douë, / luist plus que de coustume en sa vermeille jouë, / apparoist plus divine, et nous semble son teint / se lustrer d'autant plus qu'il est pres d'estre esteint. / Comme on voit sur le soir plus douce la lumiere / du Soleil, quand il tombe en l'onde mariniere, / que les astres nuiteux vont le ciel entrouvrant, / et que le jour pressé se va demi-couvrant»), ci accorgiamo che il calco cinquecentesco sul testo latino, pur riproponendo con una certa letteralità l'originale seneciano, riproduce stilemi del Petrarchismo – attraverso anche mediazioni lessicali ronsardiane – in quell'istaurare un gioco di metafore e risposdenze fra bellezza corporea e bellezze astrali.

Per quanto riguarda il testo di Montchrestien, oltre all'intrecciarsi di moduli e stilemi classici e petrarchisti, dobbiamo riconoscere pure una rivisitazione di tali elementi attraverso il filtro di una sensibilità barocca che fa della morte in primo luogo 'spettacolo'⁷². Per questo, coerentemente con la *Poetica* aristotelica, gli autori barocchi (influenzati anche dal senecismo) hanno ritenuto di potere suscitare in modo precipuo i due sentimenti fondatori del tragico, la pietà e il terrore⁷³, proprio nella rappresentazione del martirio cristiano, attraverso l'evocazione della parola e l'attualizzazione visi-

couverte de monde», vv. 2073-2076) teatralizzi in senso vero e proprio la narrazione trasformandola quasi, aggiungerei noi, in una sorta di teatro nel teatro, genere tipicamente barocco. Lo stesso, a parer nostro, si può dire dell'esecuzione della *Reine d'Escosse*, ove l'*eschauffaut* diventa un vero e proprio palcoscenico («exposée au bourreau sur un theatre infame», v. 1360).

⁷² Cfr. J. ROUSSET, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris, Corti, 1954, in particolare pp. 81-117 (chap. IV: *Le spectacle de la mort*).

⁷³ Cfr. ARIST., *Poet.*, 13, 2.

va. D'altronde, di un impatto emotivamente violento di tale evocazione è consapevole Montchrestien, quando definisce *théâtre infame* quel teatro della crudeltà che è appunto la rappresentazione del martirio offerta alla vista di uno spettatore costretto a uno sguardo interiore – alla meditazione – sulla morte violenta del santo⁷⁴:

Helas! je suis contraint te regarder de l'ame
Exposée au bourreau sur un theatre infame
(MH, 1360-1361).

Identificazione, peraltro, che ha antiche reminiscenze devozionali che rimandano al tema della *contemplatio Passionis* (cfr. nello *Stabat mater* la *visio* dei tormenti di Gesù: «Pro peccatis suae gentis / Iesum vidit in tormentis, / et flagellis subditum, / vidit suum dulcem natum / morientem, desolatum, / cum emisit spiritum»⁷⁵).

Nello stesso tempo, il contrasto tra bellezza e morte crudele diventa contrasto (stereotipo) eminentemente teatrale:

C'est estre bien vrayment la mesme cruauté
De laisser manier cette unique Beauté,
Qui des Rois seulement merite estre touchée,
A la main d'un bourreau de carnage entachée,

⁷⁴ Si moltiplicano in Francia, all'epoca delle guerre di religione, le pubblicazioni sulle violenze sanguinarie che offrono – a scopo polemico sia da parte cattolica che da parte protestante – una ricca iconografia di *cruaultez*: è diffuso, per esempio, il *Theatrum crudelitatum haereticorum nostri temporis* di Richard Verstegan (Antwerpiae, apud Hadrianum Hubert, 1587), tradotto in francese (*Theâtre des cruaultez des heretiques de nostre temps*, A Anvers, Chez A. Hubert, 1588). Cfr. D. CROUZET, *Les guerriers de Dieu. La violence au temps des troubles de religion (vers 1525-vers 1610)*, Seyssel, Champ Vallon, 1990, in particolare t. I, pp. 319-410 (chap. V: *L' "extreme violence" des hommes, une violence de la possession de Dieu*).

⁷⁵ Cfr. F.J.E. RABY, *A History of Christian-latin Poetry from the Beginnings to the Close of the Middle Ages*, Oxford, At the Clarendon Press, 1953², p. 440.

Pour en elle meurtrir sans vergongne et sans peur
La grace de la grace et l'honneur de l'honneur
(MH, 1365-1370);

così quella che avrebbe dovuto essere una *mort gracieuse* (per usare la formula di Jean Rousset⁷⁶) diventa una *mort convulsée* sia sul palcoscenico macabro del patibolo (nella *fabula* drammatica) sia sul palcoscenico vero e proprio, luogo del *jeu* teatrale in corso.

8. Così la tragedia storica, ispirata alla contemporaneità, *pamphlet* a un tempo politico e di propaganda religiosa, si costruisce seguendo due direttive. Anzitutto, quella della *tragédie sainte*, concepita anche come erede della tradizione dei *miracles* medievali che celebrano la figura del martire e della *moralité*, sempre medievale, che insiste sull'aspetto gnomico-sentenzioso degli *exempla* adottati⁷⁷. In secondo luogo, seguendo una direttiva classicista, per cui trattandosi di una tragedia – genere sul quale nel Rinascimento si accende un dibattito teorico – il modello dovrà essere quello della drammaturgia greca e latina: sia sul piano dei contenuti (il riferimento all'*Ecuba* e alle *Troades* di cui si è detto è particolarmente significativo) che su quello della struttura (in questo caso è caratterizzante l'impianto fortemente corale della *pièce*). Se queste sono le grandi *filières* di genere cui *La Reine d'Escosse*, tragedia storica, si rifà – all'interno di quell'operazione di *reductio* della classicità al cristianesimo e alla modernità che il Rinascimento eredita dal Medioevo⁷⁸ –, il dettato classico della *pièce* subisce una specie di *mise au jour* mediante l'assimilazione di uno dei linguaggi poetici più innovatori del Cinquecento europeo, quello appunto del Petrarchismo, senza contare la continua assunzione di stilemi, formule

⁷⁶ Cfr. J. ROUSSET, *La littérature de l'âge baroque etc.*, cit., pp. 92-93.

⁷⁷ Cfr. D. CECCHETTI, *La nozione di 'tragédie sainte' etc.*, cit., pp. 395-396; R. LEBÈGUE, *La tragédie religieuse en France. Les débuts (1514-1573)*, Paris, Champion, 1929.

⁷⁸ Cfr. M. MASTROIANNI, *Le «Antigoni» sofoclee del Cinquecento francese*, Firenze, Olschki, 2004, in particolare pp. 223-225.

e schemi espressivi dalla produzione letteraria più recente (l'esempio citato di Chassignet è probante).

In effetti, la *pièce* di Montchrestien segna il punto di arrivo di un itinerario cinquecentesco che vede l'elaborazione di un genere letterario – la tragedia – nuovo rispetto alla tradizione medievale, in cui la novità è umanisticamente intesa come ripresa di schemi classici e, in quanto tale, fatta oggetto di discussioni teoriche che hanno quale riferimento la *Poetica* aristotelica e le sue mediazioni moderne. Ho già avuto occasione di sottolineare come fra i vari generi letterari che il Rinascimento crede di riscoprire e rinnovare sulla scorta dei modelli greci e latini la tragedia sia per certo il campo di sperimentazione ove maggiormente lo sforzo di *imitatio* si accompagna alla ricerca di forme nuove⁷⁹. In genere l'*imitatio* – anche quando intende essere vera e propria *restitutio* della tragedia antica, che gli autori vogliono in qualche modo tradurre o rielaborare nella fedeltà ai grandi modelli, primo fra tutti Seneca, e poi Euripide – è *reductio*, è cristianizzazione, *in primis* sul piano del linguaggio. Ma è anche riconoscibile il movimento inverso dalla *tragédie sainte* al testo classico, in particolare dalla Bibbia a Seneca, ancora una volta sul piano del linguaggio, in una sovrapposizione di linguaggio sapienziale veterotestamentario e sentenziosità stoica e neostoica. Sabine Lardon ci ha ripetutamente informati su questo fenomeno⁸⁰.

La Reine d'Escosse, tragedia di storia contemporanea e *tragédie sainte*, compie anch'essa questo movimento verso l'antico, verso Seneca soprattutto. Ma, nell'impostare un discorso apolo-

getico controriformista, fa in qualche modo *éclater* gli involucri tradizionali e riproduce un dibattito che attraverso la cronaca – una cronaca politica e religiosa a un tempo – riesce ad attualizzare un modello apparentemente stereotipo.

(2007)

⁷⁹ Cfr. *supra*, pp. 59-101: *Il genere tragico come luogo del sincretismo rinascimentale. L'Antigone di Robert Garnier*.

⁸⁰ Cfr. S. LARDON, *Tragédie païenne, tragédie chrétienne: 'Les Juifves' et 'La Troade' de Robert Garnier*, in AA. VV., *Il tragico e il sacro ecc.*, cit., pp. 55-77; ID., *Le syncrétisme pagano-chrétien dans 'Les Juifves' de Robert Garnier: la Bible et Sénèque*, in AA. VV., *Le syncrétisme pagano-chrétien à l'époque de l'Humanisme et de la Renaissance*, «Actes du Colloque international organisé à Chambéry le 16 et 17 mai 2002 par le CEFI», publiés sous la direction de S. Lardon, «Franco-Italica», 25-26 (2004), pp. 183-198.

Un *ravissement* barocco: l'Hélène galante di Sallebray

1. La prima comparsa di Elena nel teatro francese è marginale e indiretta. Essa è evocata sulla scorta di Euripide e di Seneca nella *Troade* di Garnier (1579)¹, ove di lei si parla senza che appaia

¹ Cfr. R. GARNIER, *La Troade, Argument*, éd. crit. par J.-D. Beaudin, Paris, Champion, 1999, p. 46: «Voilà le sujet de ceste Tragedie, prins en partie d'Hecube et Troade d'Euripide, et de la Troade de Senèque». In effetti, quanto alle fonti concernenti la riproposizione del personaggio di Elena nella tragedia cinquecentesca, esse sono da ricercare essenzialmente in Euripide (nelle *Troiane*, che avevano già usufruito di una traduzione-rielaborazione ad opera di Jacques Amyot nel 1542, ma anche nell'*Ecuba*, tradotta da Guillaume Bochetel nel 1544). In Seneca, Elena è presente fisicamente sulla scena nelle *Troades* (vv. 861-1008), in un episodio che peraltro la raffigura severa giudice di se stessa e ingannatrice pietosa di Polissena; per il resto ritornano in Seneca, di passaggio, alcuni riferimenti – appellativi di condanna – a Elena («pestis, exitium, lues / utriusque populi», *Troad.*, 892-893; «turpis [...] Helena», *ibid.*, 1135-1136; «uterque tanto scelere respondet suis: / est hic Thyestae gnatus, haec Helenae soror», *Agam.*, 906-907: cfr. SÉNÈQUE, *Tragédies*, éd. par F.-R. Chaumartin, Paris, Les Belles Lettres, 1996-1999). Per il fatto che il contesto tragico in cui viene evocato – o compare – il personaggio di Elena è sempre quello delle vicende che si abbattono sulle donne troiane dopo la presa della loro città (cfr. B. GARNIER, *Pour une poétique de la traduction. L'Hécube d'Euripide en France de la traduction humaniste à la tragédie classique*, Paris, L'Harmattan, 1999), tale personaggio nella drammaturgia cinquecentesca si identifica con la maledizione e la sciagura di Troia. Sono assenti altre prospettive, come quella anzitutto dell'*Elena* euripidea, che sulla scorta di una tradizione completamente diversa del mito (attestata dalla *Palinodia* stesicorea) offre l'invenzione della guerra di Troia combattuta per un fantasma. Ma è anche assente il grande tema di Elena innocente, in quanto paradigma passivo della forza fatale dell'amore cui nessuno può opporre resistenza. Valga un esempio illustre, quello omerico di *Il.*, III, 383-447 (che avrebbe potuto

sulla scena: sia che il coro delle troiane imprechi contro «l'abominable Helene, / qui pour nourrir les chaleurs / de sa volonté vilaine, / nous a filé nos malheurs»², collegando strettamente, come già Euripide nelle sue *Troiane*, le sventure di Troia e della famiglia di Priamo alla figura di Elena («la sposa maledetta, vergogna per la grande Ellade, e causa di dolorose sofferenze per le correnti del Simoenta»³); sia che Ecuba, ricalcando un passo della tragedia euripidea di cui è eroina eponima⁴, tenti di sostituire, nella morte, alla

agire nel Rinascimento, epoca di riscoperta di Omero), ove Elena contro voglia è costretta da Afrodite nel letto di Paride, allorché la dea vuole consolare il suo protetto con le gioie d'amore: Elena, qui, manifesta disprezzo e tenta di resistere, ma Afrodite la rimprovera duramente, la minaccia e la trascina da Paride («ἄρχε δὲ δαίμων [l'essere divino la conduceva]», III, 420, ed. P. Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1955, p. 86). Così pure è assente il tema di Elena innocente perché sottoposta alla fatalità, quello, per intenderci, dell'*Andromaca* euripidea, ove Elena, che pure dalla protagonista eponima è bollata come flagello fatale (vv. 103-104: «Per la alta Ilio non fu una sposa, ma un flagello fatale che Paride mise nel suo letto»), viene da Menelao giustificata in quanto strumento nelle mani degli dei, e per di più strumento foriero di bene per la Grecia (vv. 680-684: «Elena è stata fonte di sventure, non per suo volere, ma per quello degli dei, e così ha prodotto i più grandi vantaggi ai Greci. Le armi e la guerra erano da loro ignorati: si sono formati alla virilità; l'esercizio è in ogni cosa un maestro per i mortali»).

² R. GARNIER, *La Troade*, II, 1175-1178, éd. cit., p. 95.

³ EURIPIDE, *Le Troiane*, 1114-1117 (cfr., per il ricco commento, l'edizione a cura di M. Girotto Bevilacqua e A. Trocini Cerrina, Torino, SEI, 1998).

⁴ Cfr. EURIPIDE, *Ecuba*, 264-270: «Ma Polissena non ha compiuto alcun male. Achille sulla sua tomba, doveva esigere la vita di Elena: è stata lei a condurlo a Troia e alla morte. O c'era da scegliere tra le prigioniere una donna di bellezza straordinaria. La cosa non ci riguarda. La donna più bella è Elena, ed è lei la colpevole, per noi» (trad. di U. Albini); R. GARNIER, *La Troade*, III, 1563-1570, éd. cit., p. 112: «Prenez plustost Helene: Helene plus qu'aucun, / impudique a tramé nostre malheur commun: / par elle est mort Achille et Troye subvertie, / elle a mieux merité de luy servir d'hostie. / Aussi qu'elle est plus digne, extraitte de Jupin, / d'honorer vostre Achille, extrait de sang divin: / et qu'en rare beauté Polixene elle passe, / comme elle fait encore en esprit et en grace».

figlia Polissena «Helene plus qu'aucun impudique».

La più antica *pièce* francese invece – *pièce* originale, e non traduzione o rifacimento di tragedia classica – che metta materialmente in scena il personaggio di Elena, l'*Hector* di Montchrestien (1604), tralascia del tutto i riferimenti euripidei e senecani per rielaborare il testo omerico dell'*Iliade*, il che è comprensibile dato che la trama verte sulle vicende di Ettore – dall'incontro con la moglie e il figlio alle Porte Scee alla morte (raccontata da un Messaggero) per mano di Achille –, vicende non trattate dalle *fabulae* drammatiche greche e latine a noi giunte. Il riferimento omerico provoca una diversa caratterizzazione, se non un capovolgimento, del personaggio di Elena quale era disegnato nella *Troade* di Garnier. Nell'*Iliade*, infatti, Elena non assume connotazione negativa. Anzitutto, vi è la giustificazione da parte dei Troiani di una situazione che, per quanto foriera di sventure, trova un suo compenso nella contemplazione di una bellezza sovrumana: tale è il significato della pagina emblematica in cui i vegliardi commentano positivamente, pur riconoscendone i rischi, la presenza di Elena in Troia⁵. Elena, d'altronde, è severa con se stessa, e

⁵ Cfr. *Il.*, III, 154-160: «[...] e quando videro Elena arrivare al bastione, si dissero a bassa voce l'uno con l'altro: «Non sono da criticare i Troiani e gli Achei dalle belle gambiere, se tanto tempo hanno sofferto per una simile donna, che terribilmente somiglia alle dee immortali. Ma bella com'è, se ne vada via sulle navi, non resti con noi per la rovina dei nostri figli» (trad. di G. Paduano). Di riscontro cfr. A. DE MONTCHRESTIEN, *Hector*, III, 1291-1296, in *Théâtre du XVII^e siècle. I, textes choisis, établis, présentés et annotés par J. Scherer*, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1975, p. 49: «LE CHEUR Mais voilà pas Hélène? elle approche vers nous. / Ô l'unique sujet de la perte de tous, / tu causes de grands maux, et ce n'est point merveille. / On débattrait mille ans une beauté pareille. / Entendons ces soupirs: c'est un contentement / d'ouïr en son malheur lamenter doucement». Il tema omerico dei *bons vieillars* troiani sensibili al fascino di Elena era già stato trattato da Ronsard (*Le Second Livre des Sonnets pour Hélène*, LXVII, in RONSARD, *Œuvres complètes*, par J. Céard, D. Ménager et M. Simonin, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1993-1994, t. I, pp. 412-413).

depreca di aver scelto di abbandonare il primo marito⁶. Così, nella *pièce* di Montchrestien, che ricalca questi passi omerici, il Coro troiano lungi dal maledire, consola Elena che merita di essere compianta, malgrado sia causa delle sciagure di Troia⁷.

Il personaggio di Elena non avrà comunque grande fortuna nel teatro secentesco. Per quanto riguarda la tematica e la struttura della *Troade* occorrerà attendere il 1640, quando Sallebray consacrerà alla storia euripidea e senecana una tragedia, un'altra *Troade* appunto⁸, che ripercorrerà in parte con precise consonanze la *pièce* di Garnier, con due riferimenti indiretti a Elena⁹, e con

⁶ Cfr. *Il.*, III, 172-176: «Suocero mio, ho vergogna e riguardo di te; quanto vorrei avere scelto la morte crudele al momento di seguire tuo figlio, lasciando il letto nuziale, la figlia bambina, le amiche e coetanee. Così non è stato, e per questo mi consumo nel pianto» (trad. cit.). Cfr. A. DE MONTCHRESTIEN, *Hector*, III, 1297-1308, ed. cit., pp. 49-50: «HÉLÈNE Ô misérable Hélène! ô Dame infortunée! / Tu pleures à bon droit, puisque tu ne fus née / que pour causer la mort de tant d'hommes vaillants / au front des murs troyens à l'envi bataillant. / Cette fleur de beauté qui tombe en peu d'années, / ces lys soudains passés, ces roses tôt fanées, / cet œil en moins de rien couvert d'obscurité, / devait-il être, ô Dieux, à tel prix racheté? / Tant d'illustres seigneurs, de princes remarquables / à l'égal ennemis, à l'égal misérables, / occis pour mon sujet, valent-ils moins que moi, / moi qui vis sans honneur aussi bien que sans foi?».

⁷ Cfr. *Id.*, *Hector*, III, 1365-1376, ed. cit., p. 51: «LE CHŒUR Ne te désole plus, Hélène, / bien que le sujet en soit grand: / quand le Ciel nous livre à la peine, / on a beau chercher un garant. / Celui-là qui le moins y pense / fera parfois le plus grand mal, / mais il n'est chargé de l'offense / quand c'est par accident fatal. / Ô belle, rien ne te contraigne / à troubler ton cœur de souci; / tu vaux certes que l'on te plaigne, / quoique tu causes tout ceci».

⁸ *La Troade. Tragedie de M^r Sallebray*, à Paris, chez Toussaint Quinet, 1640. Esiste un'edizione moderna: SALLEBRAY, *La Troade*, edited by S. Phillippo and J.J. Supple, Exeter, University of Exeter Press, 1995.

⁹ Cfr. *ibid.*, III, 4, 1057-1060, ed. Phillippo-Supple, p. 53: «PYRRE Vous doutés d'immoler à ce funebre autel / la fille de Priam, vôtre ennemy mortel, / vous qui pour une Helene, une infame adultere, / exposâtes la vôtre à semblable mystere?»; *ibid.*, III, 6, 1183-1188, pp. 57-58: «HECUBE C'est bien toy dont j'apprens cette triste nouvelle, / toy dont depuis dix

l'immissione, in stile galante, del corteggiamento di Cassandra da parte di Agamennone, quest'ultima vicenda rappresentando la vera novità rispetto alle fonti antiche. Anche in questo caso, Elena è citata come *infame adultere e impudique et criminelle*. Tale, ancora, sarà nel 1641 il profilo di Elena evocato nell'*Iphigénie* di Rotrou, altra tragedia di ispirazione euripidea¹⁰ basata su di un mito connesso con la guerra di Troia, ove Agamennone rinfaccia ironicamente a Menelao, che lo spinge a sacrificare Ifigenia, il fatto di volere *rétablir un heureux mariage* irrimediabilmente compromesso dal *consentement* impudico di una sposa fedifraga:

Et quel fruit vous naîtra de ce funeste ouvrage [*scil.* l'uccisione di Iphigénie],

En rétablirez-vous un heureux mariage,
Vous redonnera-t-il une honnête moitié,
Digne de vos baisers et de votre amitié?
Ne vous imprimez pas cette créance vaine,
Jugez plus sainement du procédé d'Hélène:
Que de vous figurer que son enlèvement,
Ne fut pas avoué de son consentement.
La beauté, ce tableau de l'essence divine,
Ce trésor de son sang est souvent sa ruine,
C'est un présent des cieux à la vertu fatal,
Un bonheur malheureux, un bien source de mal.
Et pour dire en deux mots mon sens de votre femme,
Le visage en est beau, mais je doute de l'âme,
Sa jeunesse eut en vous un mauvais gouverneur,
Qui l'a su mal guider au chemin de l'honneur,

ans l'aspect seul me bourelle, / source infame des maux que nous avons soufferts, / dont l'amour fait les feux où l'on forge nos fers, / c'est toy dy-je impudique et criminelle Helene / qu'on devoit immoler, et non pas Polixene» (cfr. anche R. GARNIER, *La Troade*, III, 1391-1396, ed. cit., p. 104; *ibid.*, III, 1563-1570, ed. cit., p. 112).

¹⁰ Dell'*Ifigenia in Aulide* di Euripide esisteva un volgarizzamento rinascimentale ad opera di Thomas Sébillet: *L'Iphigénie d'Euripide Poete tragique tourné de Grec en Francois par l'Auteur de l'Art Poétique*, Paris, Gilles Corrozet, 1549.

Et de cette indulgence et liberté de vie,
Sa mauvaise conduite et sa perte est suivie.¹¹

2. In Francia, però, Elena diventa protagonista centrale di una *pièce* teatrale soltanto con una *tranche* del mito che rappresenta l'antefatto della tragedia troiana: con il rapimento, cioè, compiuto da Paride, connesso a sua volta con altri due episodi – le nozze di Peleo e Teti e il giudizio sulla bellezza delle dee – entrambi appartenenti a quella *fabula* della mela d'oro che tanta fortuna ha nella storia europea dell'opera e del balletto secentesco¹². Si tratta di una *tragicomédie* in cinque atti di Sallebray, *Le jugement de Paris et le ravissement d'Helene*, pubblicata nel 1639 (rappresentata nel 1637-38)¹³.

¹¹ J. DE ROTROU, *Iphigénie*, II, 2, 491-508, in ID., *Théâtre complet: t. II*, édition dirigée par G. Forestier (*Iphigénie*, texte établi et présenté par A. Riffaud), Paris, STFM, 1999, pp. 433-434.

¹² Cfr. AA. VV., *Les noces de Pélée et de Thétis (Venise, 1639- Paris, 1654)*, «Actes du Colloque international de Chambéry et de Turin, 3-7 novembre 1999», textes réunis par M.-Th. Bouquet-Boyer, Bern, Peter Lang, 2001. Cfr. anche C. MOLINARI, *Le nozze degli dei. Un saggio sul grande spettacolo italiano del Seicento*, Roma, Bulzoni, 1968; F. BUSSI, *L'opera veneziana dalla morte di Monteverdi alla fine del Settecento*, in AA. VV., *Storia dell'opera*, diretta da A. Basso, Torino, UTET, 1977, vol. I (1), pp. 121-182.

¹³ [SALLEBRAY,] *Le jugement de Paris et le ravissement d'Helene. Tragicomédie*, à Paris, chez Toussaint Quinet, 1639 (sigla: S). Oltre al *Jugement* e alla citata *Troade*, di Sallebray rimangono altre due *pièces*: *La belle Egyptienne. Tragi-comédie*, à Paris, chez Somnaville et Courbé, 1642 [con musica e balletti]; *L'amant ennemi. Tragi-comédie*, à Paris, chez Somnaville et Courbé, 1642. Sulla persona di Sallebray non abbiamo quasi nessuna notizia: non ne conosciamo neppure il nome di battesimo. Sembra che nel 1657 fosse «valet de la chambre du Roi» (così lo indica l'attribuzione di una composizione in versi pubblicata nella *Muse du Petit Beauchasteau*, Paris, 1657). Oltre alle quattro *pièces* citate, ha lasciato due poesie *liminaires* (alla *Marie Stuard* di Regnault e alla *Quixaire* di Gillet de La Tessonerie) e un epigramma inserito nel *Songe du Resveur*, Paris, 1660. Per queste informazioni cfr. FRÈRES PARFAICT, *Histoire du Théâtre François, depuis son origine jusqu'à présent*, à Pa-

In pieno svolgimento della *Querelle du Cid* (1637-38)¹⁴, quando le prese di posizione ufficiali dell'Académie e le adesioni di letterati (autori di teatro e altri) sanciscono definitivamente la norma delle tre unità, Sallebray compone un testo che fin dal titolo denuncia due diversi argomenti, tali da fornire la trama a due *pièces* autonome, irregolarità rilevata dall'autore stesso nell'avviso *Au lecteur*, premesso alla prima edizione del 1639:

Il n'est pas nécessaire de t'avertir icy que cette Piece est déreglée, puisque j'ay marqué les changemens de Scene devant les Actes, et que le Titre même le fait assés conétre. Ne croy pas pour cela que j'ignore les regles de cette sorte d'ouvrage, et que je ne les puisse observer come un autre. J'espere que je ne seray pas long

ris, chez P.G. Le Mercier et Saillant, 1734-1749, rist. anast. Genève, Slatkine Reprints, 1967 (in particolare per *Le jugement de Paris et le ravissement d'Helene*, cfr. *ibid.*, t. VI, pp. 54-57 e t. VIII, pp. 214-215) e H.C. LANCASTER, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century: Part II. The Period of Corneille (1635-1651)*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1932, vol. I, pp. 159-160 (per *Le jugement de Paris etc.*, cfr. *ibid.*, vol. I, pp. 239-240). *Le jugement de Paris et le ravissement d'Helene* ha goduto di una certa fortuna, per il suo carattere di *pièce à machines*, tanto è vero che la *tragicomédie* fu rimessa in scena nel teatro dell'Hôtel de Bourgogne il 21 dicembre 1657 (cfr. FRÈRES PARFAICT, *op. cit.*, vol. VIII, pp. 214-215, ove si cita la «Muse Historique» del 22 dicembre 1657, che sottolinea il ruolo delle *machines*: «Du Roy, les grands Comédiens, / ont trouvé des expédiens, / pour de leur superbe Théâtre, / rendre tout le monde idolâtre, / par les grandes diversités / qu'on y voit de tous les côtés; / à sçavoir des mers, des rivages, / des temples, rochers et bocages, / des concerts, danses et balets, / dragons, démons, esprits folets, / plusieurs perspectives changeantes, / plus de vingt machines volantes, / d'admirables éloignemens, / des feux et des embrasemens, / enfin cette pompeuse Scene, / où l'on ravit la belle Helene, / hier en son commencement, / délecta merveilleusement. / ... / Et d'ailleurs il faut que je die, / que l'Auteur de la Comédie, / Monsieur Salbrai, homme excellent, / dont j'estime fort le talent, / doit être un rare personnage, / d'avoir fait un si grand Ouvrage».

¹⁴ Per questa *querelle* cfr. J.-M. CIVARDI, *La Querelle du 'Cid' (1637-1638)*, édition critique intégrale, Paris, Champion, 2004.

temps sans donner des preuves du contraire dans la suite de ce sujet. Sa beauté qui n'est pas comune, jointe au peu de matiere que le Jugement de Paris, et le Ravissement d'Helene contient separément, m'a fait passer sur cette consideration severe, mais trop peu forte pour m'empêcher de me satisfaire moy même: je n'avois que ce dessein qui m'a reüssi (S, *Au lecteur*).

È un'ammissione di *dérèglement* che pare senza dubbio d'ufficio, se si pensa alla contemporanea presa di distanza di Corneille nei confronti della sua *Illusion comique*, per le stesse ragioni definita nella lettera dedicatoria del 1639 «un étrange monstre»¹⁵.

Occorre forse segnalare che esiste sullo stesso tema (il giudizio di Paride e il ratto di Elena riuniti) una *comedia* spagnola scritta in collaborazione da Guillén de Castro e Antonio Mira de Amescua verso il 1623, *La manzana de la discordia y robo de Elena*¹⁶. Castro è autore letto in Francia¹⁷ – basti pensare alla fortuna delle *Mocedades del Cid*, fonte riconosciuta della *pièce* di Corneille – e la struttura della *comedia*, che fonde in tre *jornadas* i vari momenti del mito dal giudizio di Paride al ratto di Elena alla guerra di Troia, farebbe pensare a un antecedente imitato da Sallebray, se non fosse che il testo di Castro non risulta pubblicato¹⁸. È vero che le mediazioni potrebbero essere

¹⁵ Cfr. P. CORNEILLE, *L'illusion comique*, «À Mademoiselle M.F.D.R.», in Id., *Œuvres complètes*, par G. Couton, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1980-1987, t. I, p. 613: «Voici un étrange monstre que je vous dédie. Le premier Acte n'est qu'un Prologue, les trois suivants font une Comédie imparfaite, le dernier est une Tragédie, et tout cela cousu ensemble fait une Comédie».

¹⁶ Cfr. G. DE CASTRO, *Obras*, edición de E. Juliá Martínez, Madrid, Real Academia Española, 1925-1927, t. III, pp. 354-392.

¹⁷ Cfr. C. FALIU-LACOURT, *Guillén de Castro*, Lille, Université de Lille, 1984.

¹⁸ Eduardo Juliá Martínez informa che la *comedia* di Castro/Mira de Amescua è stata trasmessa dal ms. 15645 della Biblioteca Nacional di Madrid (che sarebbe una copia di attori): cfr. *Observaciones preliminares* in G. DE CASTRO, *Obras*, cit., t. III, p. xxvi.

di un tipo diverso dalla stampa. Vi è, per esempio, la possibilità che la *pièce* di Castro fosse nel repertorio di una compagnia teatrale spagnola operante in Francia, come quella che arrivò alla corte francese nel 1618, sovvenzionata dalla regina Anna, e che rientrò in Spagna intorno al 1625¹⁹. Si deve pure ricordare che Sallebray nella sua produzione teatrale si dimostra interessato a fonti spagnole: *La Belle Egyptienne*, una *tragicomédie* pubblicata nel 1642²⁰, è adattamento fedele della novella di Cervantes *La Gitanilla*²¹. Tuttavia, per quanto la cosa non sia di per sé probante, nel citato avviso *Au lecteur* Sallebray non fa cenno di una derivazione del suo *Jugement* da un modello spagnolo. Inoltre, se i fatti nell'insieme corrispondono (ma Castro traslascia la rappresentazione delle nozze di Peleo e Teti, mentre Sallebray non racconta le vicende della guerra troiana), il tono e il linguaggio, il gioco dei movimenti, la scelta dei personaggi minori, i singoli episodi su cui si costruisce la vicenda sono notevolmente differenti nella *pièce* spagnola e in quella francese. Il fatto che già al momento di licenziare al pubblico il *Jugement* Sallebray annunci un'altra *pièce* che ne sarà la prosecuzione (*La Troade*, «la suite de ce sujet»), potrebbe suggerire la volontà di non lasciar cadere l'argomento della *jornada terce-*

¹⁹ Cfr. E. FOURNIER, *L'Espagne et ses comédiens en France au XVII^e siècle*, «Revue Hispanique», XXV (1911), pp. 19-46; A. CIORANESCU, *Le masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*, Genève, Droz, 1983, pp. 40-43. Cfr., anche per un'ulteriore bibliografia, M. PAVESIO, *Calderón in Francia. Ispanismo ed italianismo nel teatro francese del XVII secolo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000, pp. 7-12 e 15-23.

²⁰ À Paris, chez Sommaville-Courbé.

²¹ Cfr. D. DALLA VALLE, *De la nouvelle espagnole à la tragi-comédie française. Deux nouvelles de Cervantès et cinq tragi-comédies de Hardy, Sallebray, Scudéry, Bouscal et L'Estoile*, in AA. VV., *L'âge d'or de l'influence espagnole. La France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche (1615-1666)*, «Actes du 20^e colloque du CMR 17», recueillis et publiés par Ch. Mazouer, Mont de Marsan, Éditions InterUniversitaires, 1991, pp. 303-313.

ra della *Manzana* di Castro. Anche in questo caso, però, è legittimo replicare che basta la tradizione francese delle *Troades* a giustificare la scelta della continuazione. Di conseguenza è difficile concludere nel senso di una derivazione diretta del testo francese da quello spagnolo.

Nella *pièce* di Sallebray lo sdoppiamento di argomento e i mutamenti di scena scandiscono la trama. I primi due atti (ambientati uno sul monte Pelio l'altro sul monte Ida) sviluppano quello che è il soggetto delle *pièces* secentesche – tragicommedie, opere (*tragédies en musique*), balletti – consacrate alle Nozze di Peleo e Teti e al mito della *Pomme d'or*. Il quarto e il quinto atto (ambientati a Sparta) trattano del soggiorno di Paride alla corte di Menelao e del rapimento di Elena. Il terzo atto, di raccordo fra le due tragicommedie minori, mette in scena la vicenda secondaria dell'abbandono della ninfa Enone, compagna di Paride sul monte Ida, racconta brevemente il ritorno di quest'ultimo a Troia e rappresenta le diverse reazioni dei principi troiani alla proposta di compiere una spedizione a Sparta per rapire Elena.

È opportuno riassumere dettagliatamente la sezione della *pièce* di Sallebray concernente il *ravissement d'Hélène*, quei due ultimi atti che hanno una struttura per così dire autonoma:

Atto IV. Paride, sbarcato a Sparta (contrariamente alla verosimiglianza geografica, la città si affaccia sul mare), invoca l'aiuto di Venere per ottenere i favori di Elena («Poursuy ton assistance, adorable Cythere, / [...] / va disposer Helene à me bien recevoir», S, pp. 57-58) e dà disposizioni al suo luogotenente, Icas, perché tenga pronte le navi per ripartire. La scena si sposta nella reggia, ove Elena racconta (sc. 2) alla *confidente* Clymène un sogno in cui le sono apparsi dapprima *un beau garçon d'un port majestueux* intento a manifestarle amore sotto lo sguardo di una *nympe éplorée*, poi Venere ad imporle di amare questo giovane. Nel frattempo, viene Menelao ad annunciare che un principe straniero ha fatto *heureux naufrage* e chiede di essere ricevuto. Entra Paride (sc. 4) in cui Elena riconosce il giovane della visione notturna, mentre il principe troiano riconosce in lei le parvenze di Venere quale gli si era presentata sul monte Ida. L'accoglienza da parte di Menelao si situa in un quadro di *civilités* mondane e in un dialogare dei protagonisti regolato dalle

norme della *bienséance*. Arriva un messo (sc. 5) con un plico del re di Creta, Idomeneo, che richiede un incontro con il re spartano: quest'ultimo (sc. 6), in un continuo scambio di complimenti, se ne va affidando l'ospite alla moglie («Je veux qu'en mon absence on vous fasse caresse, / je veux qu'en ma maison vous comandiés en Roy, / et que l'on vous y traicte aussi bien comme moy», S, p. 72), mentre già le galanterie di Paride nei confronti di Elena si mutano in un manifesto corteggiamento («HÉLÈNE Quoy déjà cajoler. PÂRIS Pardonnés moy Madame», S, pp. 70-71).

Atto V. Paride (sc. 1 e 2) tutto esaltato si propone di consegnare una lettera per Elena a Clymène, cui si rivolge ottenendone l'aiuto col dono di un anello, e ribadisce la decisione di un rapimento immediato («Il faut, quoy qu'il arrive, enlever aujourd'huy / l'adorable sujet qui cause mon ennuy», S, p. 80). In un lungo dialogo con Clymène (sc. 4) Elena, pur ostentando fedeltà a Menelao («Je ne le puis [*scil.* Paris] sans crime obliger d'un regard, / un autre me possède, et brûler pour Helene / c'est perdre tout ensemble, et son temps et sa peine», S, p. 84), si riconosce sensibile al fascino di Paride («[...] / si mes yeux par hazard le rendoient amoureux, / mon sort avecque luy me sembleroit heureux», S, p. 83) e, dopo un battibecco da commedia, accetta di prendere la *lettre d'amour*, mentre la *confidente* cinicamente denuncia i veri sentimenti della padrona («En vain à m'étonner sa colere s'efforce, / en prenant cette lettre elle a pris à l'amorce», S, p. 86). Paride (sc. 6) assiste di nascosto alla lettura della sua lettera, poi si fa avanti con dichiarazioni appassionate che Elena respinge: a questo punto Paride finge di cedere alle ripulse («HÉLÈNE Non, Paris, taisés vous ou changés de langage, / je ne puis consentir où ma pudeur s'engage, / [...] / PÂRIS Et bien puis qu'il vous plaist n'en parlons plus Madame», S, p. 92). Elena, apparentemente rassicurata, accetta (sc. 7) l'invito a visitare la flotta di Paride. Nella scena finale avviene il ratto in un contesto di *fête galante*. Mentre accompagnato da un'orchestra Paride intona una serenata, la nave prende il largo, ed Elena, *ravie* dalla musica, si accorge d'essere stata *enlevée*.

3. Se teniamo presente che esiste spesso un legame stretto, nell'interpretazione cinque-secentesca dei miti classici (ma il discorso vale anche per la rappresentazione del sacro cristiano),

fra iconologia e letteratura²², conviene forse, prima di analizzare la più antica delle realizzazioni teatrali francesi del *Ravissement d'Hélène*, la *pièce* appunto di Sallebray, rivolgere brevemente la nostra attenzione alla storia pittorica di tale mito dal Quattro al Seicento (dall'Umanesimo cioè al Barocco), il che può essere illuminante per comprendere l'approccio letterario alla *fabula*. Fra le varie *tranches* della storia concernente Paride ed Elena, l'episodio del ratto è, insieme a quello del giudizio sul monte Ida (che peraltro concerne solo indirettamente Elena), il momento della narrazione prediletto dall'iconografia Rinascimentale e barocca²³. L'ambiguità, già presente sia nell'iconografia che nella tradizione letteraria antica²⁴, di una vicenda che disegna Elena ora soggetta a violenza ora consenziente (ma nelle fonti letterarie tardo antiche e medievali, quali il *De excidio Troiae* di Darete Frigio o il *Roman de Troie* di Benoit de Sainte-Maure [v. *Appendice*], prevale la raffigurazione di un'Elena fondamentale consenziente al momento del ratto) si ritrova in una doppia *filière* iconologica, che però all'inizio (Quattro e Cinquecento) insiste sull'imposizione violenta da parte di Paride.

²² Cfr. M. FUMAROLI, *L'école du silence. Le sentiment des images au XVII^e siècle*, Paris, Flammarion, 1994. Cfr. anche le considerazioni sull'evoluzione secentesca del gusto – in parallelo sul piano di un immaginario tanto figurativo quanto letterario – in D. CECCHETTI, 'Hippolyte amoureux'. *Racine tra norma classica e modello galante*, in AA. VV., *La rosa e la spina. Il gusto dello scarto nella produzione artistica*, a cura di G. Fusco Girard, Cava de' Tirreni, Avagliano editore, 1998, pp. 107-148, in particolare pp. 132-136 e 144-146.

²³ Cfr. H. KRAUSS – E. UTHEMANN, *Was Bilder erzählen*, München, C.H. Beck'sche Verlagbuchhandlung, 1987 (trad. it. di D. Zikos, con integrazioni di F. Vossilla: *Repertorio dei soggetti della pittura. Quel che i quadri raccontano*, Vicenza, Neri Pozza, 1999, pp. 95-111).

²⁴ Cfr. M. BETTINI – C. BRILLANTE, *Il mito di Elena. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2002, in particolare pp. 213-224 e 235-238; cfr., anche per bibliografia, B. HUGHES, *Helen of Troy. Goddess, Princess, Whore*, London, Jonathan Cape, 2005 (trad. it. di I.A. Piccinini: *Elena di Troia. Dea, principessa, puttana*, Milano, Il Saggiatore, 2007).

Possiamo citare, nel Quattrocento, le tavole di Benozzo Gozzoli (o Beato Angelico) della National Gallery di Londra, del Maestro delle Storie di Elena (o Antonio Vivarini) della Walters Art Gallery di Baltimora, di Apollonio di Giovanni del Metropolitan Museum di New York, di Liberale da Verona del Musée du Petit Palais di Avignone, di Zanobi Strozzi (attribuzione) della National Gallery di Londra²⁵; nel Cinquecento, fra altre rappresentazioni, la tela di Maarten van Heemskerck della Walters Art Gallery di Baltimora (un *Paesaggio fantastico con il ratto di Elena* in cui prevale il paesaggio 'archeologico') o quella di Tintoretto del Prado di Madrid. Se nelle opere quattrocentesche la motivazione della scelta dell'interpretazione violenta è probabilmente connessa con la tradizione moralistica degli *exempla* (in questo caso, il ratto di Elena sarebbe un esempio dei funesti effetti della lussuria), in quelle cinquecentesche la motivazione potrebbe essere anche d'ordine estetico, in quanto il ratto violento (come avviene per altri ratti iconologicamente fortunati, per esempio quello delle *Sabine* e quello di *Proserpina*²⁶) si presta a una descrizione che esalta alcune modalità tipiche della rappresentazione manierista e barocca, quali la linea serpentina, la costruzione in diagonale, la linea spezzata, l'alternanza di curva e di controcurva. Nel Cinquecento, peraltro, abbiamo anche l'evocazione del ratto con Elena consenziente in un affresco di Giulio Romano nel palazzo ducale di Mantova.

Nel Seicento continua l'iconografia del ratto violento, ma verso il 1630 Guido Reni porta a termine una grande tela, *Il ratto di*

²⁵ Nel caso della tavola di Liberale da Verona e della tavola attribuita a Zanobi Strozzi, si tratta piuttosto di un precedente episodio di ratto subito da Elena ancora bambina, quello ad opera di Teseo menzionato da Plutarco (*Thes.*, 31), che godette di una certa fortuna rinascimentale. Occorre tuttavia notare una sovrapposizione iconografica dei due ratti. Nelle suddette tavole, infatti, Elena è rapita via mare, e non via terra come avviene nel racconto di Plutarco (cfr. M. BETTINI – C. BRILLANTE, *op. cit.*, pp. 235-236).

²⁶ Cfr. H. KRAUSS – E. UTHEMANN, *trad. cit.*, pp. 25-26 e p. 132.

*Elena*²⁷ (cfr. tavola a p. 405), che prende forse spunto dalla rappresentazione di Giulio Romano. Questo dipinto, opera di un pittore che per tutto il Seicento europeo sarà considerato punto di riferimento dell'idealismo classicheggiante (della maniera 'soave' contrapposta alla maniera 'aspra' del Guercino), avrà un enorme successo al punto di essere oggetto, nel 1633, di una celebrazione collettiva, *Il trionfo del pennello*, orchestrata a Bologna da Giovan Battista Manzini²⁸ (Giovan Battista Manzini era il curatore, e vi figuravano testi di Luigi Manzini, Claudio Fieschi, Virgilio Malvezzi, Claudio Achillini)²⁹. Il successo del quadro non sarà soltanto italiano, come testimonia la storia aggrovigliata delle *commandes* e dei tentativi di vendita, culminati nel definitivo passaggio alla Francia, dove *Il ratto* di Reni finì nella collezione di Louis Phéliepeaux de La Vrillière³⁰. A quale data sia giunto nella collezione La Vrillière non si sa con esattezza³¹, ma già nel citato

²⁷ La datazione e la cronistoria del quadro sono oggetto di discussione. Per una raccolta di dati cfr. la scheda di Olivier Bonfait in AA. Vv., *Roma 1630. Il trionfo del pennello*, «Catalogo della mostra di Roma, Villa Medici, 25 ottobre 1994-1 gennaio 1995», Milano, Electa, 1994, pp. 128-135. La tela attualmente è conservata al Museo del Louvre. Alla Galleria Spada di Roma esiste una copia, ritoccata dallo stesso Reni, fatta fare dal cardinale Bernardino Spada (pagata il 2 maggio 1631). Secondo Anthony Colantuono (*Guido Reni's Abduction of Helen: The Politics and Rhetoric of Painting in Seventeenth-Century Europe*, Cambridge, At the University Press, 1997) il dipinto non soltanto sarebbe dotato di un suo complicato simbolismo, ma sarebbe stato ideato con precisi riferimenti alla politica europea dell'epoca.

²⁸ *Il trionfo del pennello. Raccolta d'alcune composizioni nate a gloria d'un ratto d'Helena di Guido*, in Bologna, per Nicolò Tebaldini ad istanza di Paolo Veli, 1633.

²⁹ Cfr. E. RAIMONDI, *Il colore eloquente. Letteratura e arte barocca*, Bologna, Il Mulino, 1995, pp. 42-46.

³⁰ Cfr. S. PIERGUIDI, *Il programma sacrificato ai pittori: la galleria La Vrillière (Parigi, 1635-1660), Spada (Roma, 1698-1705) e Bonaccorsi (Macerata, 1710-1717)*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 28 (2004), pp. 129-168.

³¹ Cfr. la scheda di Olivier Bonfait in AA. Vv., *Roma 1630*, cit., p. 132. Cfr.

Trionfo del pennello, dunque nel 1633, si affermava che la destinazione naturale della tela era il palazzo della regina di Francia, perché era nel regno di Francia, «vera reggia di Marte», che doveva regnare l'*Elena* di Guido, Venere novella³².

Dall'interpretazione offerta nella citata celebrazione collettiva appare come nella tela di Reni permanga la lettura moralizzante del mito e come la costruzione delle immagini sia fortemente allegorizzante. La lettura del dipinto è avviata dal piccolo Cupido in basso a destra. Girato verso lo spettatore, con l'indice puntato verso la scena principale ha la funzione esplicativa del prologo delle *pièces* teatrali: egli suggerisce che la vicenda è connessa a un intervento di forze invincibili quali le forze di Amore. Forse i cui effetti disastrosi sono suggeriti dai frammenti di rovine poste ai piedi di Cupido: riferimento, questo, anche alla guerra di Troia, come pure può preannunciare ad un tempo sia il fuoco della passione sia l'incendio che divorerà Ilio la torcia accesa sostenuta dall'amorino che svolazza in aria. Davanti ai due protagonisti della storia abbiamo un cagnolino, simbolo della fedeltà che regge la relazione dei due amanti, e una piccola scimmia (uno uistiti), simbolo del piacere lascivo, tenuta al laccio perché, come nota Luigi Manzini nel *Trionfo del pennello*, «vive privo di libertà chi serve alla libidine»³³. Il paggetto moro che tiene la catenella dello uistiti, «mostro» o «nano difforme», ha la funzione, sempre secondo Luigi Manzini, di «ricordare che succedevano agli adulterii mostri»³⁴.

Se questa tuttavia è la lettura allegorizzante operata dal *Trionfo del pennello*, la visione immediata della tela, mediante «gli occhi della fronte» e non «gli occhi della mente» cui si rivolgono i celebratori bolognesi³⁵, offre un'iconografia profondamente innovativa

anche sugli ipotetici movimenti del quadro fino al 1640 M.T. DIRANI, *Mecenati, pittori e mercato dell'arte nel Seicento*, «Ricerche di Storia dell'Arte», 16 (1982), pp. 83-94.

³² *Il trionfo del pennello*, cit., p. 17.

³³ *Ibid.*, p. 37.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*

che prelude a una diversa ricostruzione letteraria del mito. Il ratto, infatti, assume le parvenze di una passeggiata galante, in cui è Paride ad essere 'rapito' dalla bellezza di Elena. Il tutto in un contesto definito socialmente, nel senso dell'evocazione di una dimensione aristocratico-cortese, come significano alcuni dettagli che abbiamo appena richiamato in quanto allegorici. Il paggio, il cane, la scimmia, così pure la caratterizzazione delle ancelle (le *sociae*, forse, di cui è questione in Ovidio, *Heroid.*, XVII, 267, nella lettera di Elena a Paride) connotate aristocraticamente dal particolare del secondo minuscolo cane tenuto fra le braccia, ci immettono in un contesto di *fête galante*, in cui la passione è essenzialmente gioco ed è la bellezza, ben più della virtù, a differenza di quanto avviene nella tragedia greca e latina, a trionfare. Per quanto riguarda la Francia, si può ipotizzare con buona verosimiglianza che, proprio alla fine degli anni trenta del Seicento, il grande quadro di Reni, esaltato dai letterati italiani ed esposto all'ammirazione dei parigini nella galleria dell'Hôtel La Vrillière, abbia favorito una rappresentazione del mito, che non soltanto fosse privata della componente violenta, ma tendesse a un'interpretazione della *fabula* in chiave mondana.

4. Abbiamo evocato, a proposito dell'iconografia di Reni, un riferimento alle *Heroides* ovidiane. Occorre a questo punto precisare come la grande presenza classica a monte della *pièce* di Sallebray non sia quella della tragedia greca o latina, bensì quella di Ovidio, l'Ovidio delle *Metamorfosi* in parte, ma soprattutto l'Ovidio delle *Heroides*. In effetti, se più avanti nel Seicento la tragedia di Racine rappresenterà uno sforzo per ricondurre il genere nel solco di quella drammaturgia classica di cui le prefazioni dell'autore francese rivendicheranno la semplicità e l'essenzialità³⁶, il teatro tra-

³⁶ Cfr., per esempio, la *Préface* di *Bérénice*: «Je crus que je pourrais rencontrer toutes ces parties dans mon sujet. Mais ce qui m'en plut davantage, c'est que je le trouvai extrêmement simple. Il y avait longtemps que je voulais essayer si je pourrais faire une Tragédie avec cette simplicité d'Action qui a été si fort du goût des Anciens. Car c'est un des premiers

gico secentesco di ispirazione mitologica – quello che trova massima espressione in Pierre Corneille (e poi nel fratello Thomas) e quello della *tragédie lyrique*, senza contare quell'invenzione barocca che sono le *pièces à machines*³⁷ – trae la sua ispirazione più autentica dai testi ovidiani: dalle *Metamorfosi*, che continuano ad essere, accanto a repertori moderni quale la *Mythologia* di Natale Conti (nel testo latino e nella traduzione francese), la grande rassegna dei miti classici cui attingere, come erano già state nel Medioevo; ma anche dalle *Heroides*, che iniziano nel Seicento una fortuna culminante nel secolo seguente³⁸. Ovidio offre soggetti iconografi-

préceptes qu'ils nous ont laissés» (RACINE, *Œuvres complètes: I. Théâtre – Poésie*, édition présentée, établie et annotée par G. Forestier, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1999, pp. 450-451).

³⁷ Cfr. CH. DELMAS, *Mythologie et mythe dans le théâtre français (1650-1676)*, Genève, Droz, 1985, pp. 31-153 (*Les pièces de machines*); Id., *Légitimation doctrinale et genre mineur. Le cas du théâtre à machines*, in AA. VV., *Le théâtre au XVII^e siècle: pratiques du mineur*, sous la direction d'H. Baby avec la participation de Ch. Delmas, «Littératures classiques», 51 (été 2004), pp. 225-231; H. VISENTIN, *Le théâtre à machines: succès majeur pour un genre mineur*, *ibid.*, pp. 205-222.

³⁸ All'interno della fortuna, amplissima, dell'opera ovidiana (cfr. nota seguente), la ricezione europea delle *Heroides* ha una sua storia che meriterebbe di essere studiata a fondo. Per quanto riguarda la Francia, nel Seicento si afferma il genere di quella lettera eroica che ha il suo archetipo nelle *Heroides*: cfr., per esempio, F. TRISTAN L'HERMITE, *Lettres meslées*, éd. crit. par C. Grisé, Genève-Paris, Droz-Minard, 1972. (Cfr. D. DALLA VALLE, *Dalle 'Heroides' di Ovidio alle lettere eroiche in Francia nel XVI e XVII secolo*, «Studi Francesi», 119 (1996), pp. 307-316; M.-CL. CHATELAINE, *Ovide savant, Ovide galant. Ovide en France dans la seconde moitié du XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2008). L'imitazione diretta dell'opera ovidiana ha il suo massimo sviluppo in Francia nel Settecento: a partire dal 1758, data in cui Charles Pierre Colardeau pubblica un rifacimento della lettera di Eloisa ad Abelardo di Pope, si moltiplicano per tutto il secolo le imitazioni francesi delle *Heroides* (cfr. R. CAROCCI, *Les Héroïdes dans la seconde moitié du XVIII^e siècle (1758-1788)*, Paris-Fasano, Nizet-Schena, 1988). Heinrich Dörrie (*Der heroische Brief*, Berlin, Walter de Gruyter & Co., 1968, pp. 240-271) dà un catalogo di queste imitazioni e studia la tematica del genere nella letteratura francese.

ci alla pittura³⁹, ma rappresenta anche, come fonte e riserva tematica, un approccio al mito che si concretizza in trascrizioni letterarie ben lontane, quanto a caratterizzazione, dai testi che si rifanno all'epica omerica e virgiana e alla tragedia antica.

Venuta meno la *moralisation* medievale, da Ovidio derivano gli aspetti di *sensiblerie*, di erotismo e, a livello di modernizzazione,

³⁹ Cfr. OVIDIO, *Le Metamorfosi illustrate dalla pittura barocca*, traduzione di G. Faranda Villa, note di R. Corti, Firenze, Le Lettere, 2003. Per l'approccio barocco a Ovidio, per quanto concerne l'immaginario mitologico, cfr. H. BARDON, *Ovide et le Baroque*, in AA. VV., *Ovidiana. Recherches sur Ovide*, publiées par N.I. Herescu, Paris, Les Belles Lettres, 1958, pp. 75-100; R. CRAHAY, *La vision poétique d'Ovide et esthétique baroque*, in *Atti del Convegno internazionale ovidiano (Sulmona, maggio 1958)*, Roma, Istituto di Studi Romani Editore, 1959, vol. I, pp. 91-110; CH. SEGAL, *Ovid: Metamorphosis, Hero, Poet*, «Helios», 12 (1985), pp. 49-63; G. HUBER, *Le Metamorfosi di Ovidio nella grafica europea fra Quattro e Settecento*, «Res publica litterarum», 13 (1990), pp. 109-121; S. GEORGUDI – J.P. VERNANT (dir.), *Mythes grecs au figuré de l'antiquité au baroque*, Paris, Gallimard, 1996. Al di là della fortuna iconologica, per la fortuna rinascimentale e barocca dell'opera di Ovidio e delle *Metamorfosi* in particolare, cfr. almeno J. ENGELS, *Les commentaires d'Ovide au XVI^e siècle*, «Vivarium», XII (1974); M. MOOG-GRUENEWALD, *Metamorphosen der Metamorphosen. Rezeptions-arten der ovidischen Verwandlungsgeschichten in Italien und Frankreich im XVI. und XVII. Jahrhundert*, Heidelberg, Winter, 1979; AA. VV., *Ovide en France dans la Renaissance*, Toulouse, Service des Publ. de l'Univ. de Toulouse-Le Mirail («Cahiers de l'Europe classique et néolatine», I), 1981; A. MOSS, *Ovid in Renaissance France. A survey of the Latin editions of Ovid and commentaries printed in France before 1600*, London, Warburg Inst., 1982; G. AMIELLE, *Recherches sur des traductions françaises des Métamorphoses d'Ovide illustrées et publiées en France à la fin du XV^e siècle et au XVI^e siècle*, Paris, Touzot, 1989; AA. VV., *Aetates ovidianae: lettori di Ovidio dall'antichità al Rinascimento*, a cura di I. Gallo e L. Nicastri, Napoli, ESI, 1995; D. CECCHETTI, *Il mito di Peleo e Teti: l'archetipo classico*, in AA. VV., *Les notes de Pélée et de Thétis (Venise, 1639 – Paris, 1654)*, «Actes du Colloque international de Chambéry et de Turin (3-7 novembre 1999)», textes réunis par M.-Th. Bouquet-Boyer, Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt a.M.-New York-Oxford-Wien, Peter Lang, 2001, pp. 333-349 (di quest'ultimo lavoro mi sono servito per ricostruire la presente bibliografia).

di *galanterie*. Aspetti che la lettura delle *Heroides* può avere acuito rispetto a quella delle *Metamorfosi*. Tanto più che i critici concordano sulla natura teatrale delle *Heroides*⁴⁰. Pertanto, se il XII e il XIII secolo sono stati definiti *aetas ovidiana*, potremmo forse, a buona ragione, introdurre per il Seicento l'etichetta *nova aetas ovidiana*, proprio per il modo in cui si configura quel richiamo al mito antico che contraddistingue tra Barocco e Classicismo, precipuamente in Francia, il teatro, come si è detto, ma anche il romanzo: e in questa prospettiva le due *pièces* mitologiche di Sallebray (il nostro *Ravissement*, appunto, e la *Troade*) possono essere considerate esemplari.

La presenza delle *Heroides* nel *Ravissement d'Hélène* è indubbia, come denunciato da spie secondarie, quali l'evocazione di un personaggio minore, la *confidente* di Elena (*socia* in *Heroid.*, XVII, 267), che da Ovidio trae il nome di Clymène. Ma se si vuol fare un esempio manifesto di parallelismo e derivazione, ricordiamo una scena, la sesta dell'atto V, ove si riscontra un calco indiscutibile dall'epistola XVI (*Paris Heleneae*). Addirittura, possiamo affermare che il motivo centrale della *pièce* di Sallebray – quello che attiva il meccanismo della *tragicomédie*, orientandone la vicenda all'esito finale, il *ravissement* che vede l'eroina consenziente – può esse-

⁴⁰ Cfr. G. ROSATI, *Epistola elegiaca e lamento femminile*, in OVIDIO, *Lettere di eroine*, testo latino a fronte, introduzione, traduzione e note di G. Rosati, Milano, Rizzoli, 1989, pp. 5-46, qui p. 16: «La natura teatrale delle *Heroides*, del resto, è un dato critico acquisito: è addirittura Ovidio stesso a dichiararlo implicitamente nel momento in cui ne richiede una recitazione con voce teatralmente atteggiata («composita cantetur voce», *Ars. am.*, III, 345); ed è stata più volte rilevata la valenza specificamente teatrale di alcuni elementi dello stile che sembrano intimamente contraddire la tecnica epistolare [...]. Si è anzi sostenuto, sulla base di alcuni passi ovidiani non pienamente perspicui, che le *Heroides* dovevano essere originariamente concepite come monologhi lirico-drammatici destinati alla rappresentazione scenica, con musica e danza. Il carattere teatrale di questa poesia in cui hanno tanto rilievo il gesto e l'immagine è insomma così evidente da sembrare inconciliabile con la stessa struttura epistolare».

re stato suggerito da Ovidio (*Heroid.*, XVI e XVII). Si tratta della lettera che contiene la dichiarazione d'amore di Paride per Elena, lettera che si immagina scritta quando da qualche giorno ormai il principe troiano è ospite nella reggia di Sparta e dopo che Menelao è imprudentemente partito per recarsi a Creta da Idomeneo. La lettera è strumento di seduzione e gioca sulla convinzione che il fatto stesso che la missiva sia ricevuta e letta costituisca in qualche modo connivenza da parte di Elena («Iamdudum gratum est, quod epistula nostra recepta / spem facit, hoc recipi me quoque posse modo»⁴¹). In una prospettiva simile è concepita in Sallebray la consegna a Elena della dichiarazione amorosa – per l'intermediario di una mezzana –, e l'accettazione e la lettura, in presenza di un Paride nascosto che commenta una situazione di cui sottolinea il carattere strategico, accentuano fortemente l'interpretazione moderna e mondana del mito. Soffermiamoci sul contenuto della lettera e analizziamo il gioco scenico:

HÉLÈNE

Doy-je ouvrir ce papier fatal à mon repos?

PÂRIS, bas.

Souvien toy de Paris, adorable Cythere.

HÉLÈNE

Peut-être qu'il contient un important mystere.

PÂRIS, bas.

Ouy, puis qu'il va causer ma vie au mon trépas.

HÉLÈNE

Mais si pour me surprendre il cachoit des apas.

PÂRIS, bas.

Ha je croy que Venus de son secours me prive.

HÉLÈNE

Non ce Prince est civil, et je suis trop craintive.

PÂRIS, bas.

Pardon, belle Venus, la peur m'avoit saisi.

HÉLÈNE

Dans ce doute incertain auray-je bien choisi?

PÂRIS, bas.

Dieux! que pour mon bon-heur elle est peu resoluë.

HÉLÈNE

Raison encore un coup: sois tousjours absoluë,
Et quelques doux apas que seme un suborneur,
Triomphe de l'amour s'il en veut à l'honneur.

ELLE LIT CETTE LETTRE.

*Reine des plus grans Rois, dont mon ame charmée
Adore le bel œil mon aymable vainqueur,
Je viens mettre à vos pieds ma couronne et mon cœur
Que vous avés conquis par vostre renommée.*

*Il est vray je pensois qu'en vous peignant si belle,
Elle faisoit mentir son art et son pinceau,
Mais à bien exprimer vôtre divin tableau,
Nul n'y peut réussir qu'une glace fidelle.*

*Si, sans voir vos apas qu'avec les yeux de l'ame,
Je vous ay reverée à la façon des Dieux,
Considerant de pres le chef-d'œuvre des cieus,
Jugés quel est icy mon respect et ma flame.*

*Vous regnés dans mon cœur mieux qu'en cette Province,
Au milieu de ma cour vous m'avés fait la loy,
Les Dieux en soient loüés, et bien je la reçoy,
Mais acceptés aussi le service d'un Prince.*

*Je suis, vous le sçavés, ce frere de Cassandre
Qui me predict, hélas, un feu si violent,
Vous courés, me dit elle, en un país brûlant,
Et ne apporterés icy que de la cendre.*

*Je reposois encor dans les flancs de ma mere,
Qu'elle songea la nuit accoucher d'un flambeau,
Augure trop certain de ce brasier nouveau
Qu'alume dans mom cœur le beau fils de Cythere.*

PÂRIS, la surprenant.

Ouy, je viens de mon sang signer ces verités,
Princesse incomparable et de qui les beautés
Me firent hazarder sur l'inconstant Neptune,
Mon sceptre, mes amours, ma vie, et ma fortune.
Non ce n'est point l'hyver ny la rage des flos,
Qui m'arestent icy pour prendre du repos,
Ce n'est point le desir de voir cette contrée,
Où tant de grans Heros vous ont idolatrée,
Ce n'est point le dessein de trafiquer aussi,
J'ay (vous le devés croire) un plus noble soucy.

⁴¹ *Heroid.*, XVI, 13-14, ed. cit., p. 298.

Helène seulement a causé mon envie,
 Et c'est l'unique objet dont mon ame est ravie.
 Vous seulle m'amenés en ces aymables lieux,
 Vous seulle m'arrestés auprès de vos beaux yeux,
 Vous seulle estes le but de ma belle entreprise,
 Et c'est vous en un mot que Venus m'a promise.
 J'ay méprisé pour vous deux grandes Deïtés,
 Et n'ay considéré que vos rares beautés
 (S, V, 6, pp. 87-90: sottolineature nostre).

Bastano alcuni accostamenti puntuali fra il testo di Sallebray e l'epistola latina per convincerci del riferimento ovidiano. Si tratta del modo con cui viene sviluppato il motivo dell'innamoramento per fama (tema cortese, quello dell'*amor de lonh*, ma tema anche classico, come evidenzia qui il calco su Ovidio); si tratta dell'evocazione della fiaccola, del fuoco devastante, sognato da Ecuba e predetto da Cassandra, che diventa, nel testo antico come in quello barocco, segno della passione che divora il cuore dell'amante:

<p>S, V, 6, pp. 89-90.</p> <p>Reine des plus grans Rois, dout mon ame charmée Adore le bel œil mon aymable vainqueur, Je viens mettre à vos pieds ma couronne et mon cœur Que vous avés conquis par vostre renommée. Il est vray je pensois qu'en vous peignant si belle, Elle faisoit mentir son art et son pinceau, Mais à bien exprimer vôtre divin tableau, Nul n'y peut réussir qu'une glace fidelle.</p>	<p><i>Heroides</i>, XVI, ed. cit.</p> <p>Magna quidem de te rumor praeconia fecit, / nullaque de facie nescia terra tua est: / nec tibi par usquam Phrygia nec solis ab ortu / inter formosas altera nomen habet. / Credis et hoc nobis? minor est tua gloria vero, / famaque de forma paene maligna tua est. / Plus hic invenio, quam quod promiserat illa, / et tua materia gloria victa sua est (vv. 141-148).</p>
---	---

<p>Si, sans voir vos apas qu'avec les yeux de l'ame, Je vous ay reverée à la façon des Dieux, [...]</p>	<p>Te peto, quam pepigit lecto Venus aurea nostro; / te prius optavi, quam mihi nota fores. / Ante tuos animo vidi quam lumine vultus: / prima fuit vultus nuntia fama tui (vv. 35-38).</p>
<p>Je suis, vous le sçavés, ce frere de Cassandre Qui me preedit, hélas, un feu si violent, Vous courés, me dit elle, en un païs brûlant, Et ne aporterés icy que de la cendre.</p>	<p>[...] / et soror, effusis ut erat, Cassandra, capillis, / cum vellent nostrae iam dare vela rates, / 'Quo ruis?' exclamat, 'referes incendia tecum! / quanta per has nescis flamma petatur aquas!' / Vera fuit vates: dictos invenimus ignes, / et ferus in molli pectore flagrat amor (vv. 121-126).</p>
<p>Je reposois encor dans les flancs de ma mere, Qu'elle songea la nuit accoucher d'un flambeau, Augure trop certain de ce brasier nouveau Qu'alume dans mom cœur le beau fils de Cythere.</p>	<p>Matris adhuc utero partu remorante tenebar; / iam gravidus iusto pondere venter erat. / Illa sibi ingentem visa est sub imagine somni / flammiferam pleno reddere ventre facem. / Territa consurgit metuendaque noctis opacae / visa seni Priamo, vatibus ille refert. / Arsurum Paridis vates canit Ilion igni: / pectoris, ut nunc est, fax fuit illa mei! (vv. 43-50).</p>

Per certo, identica è la tonalità del brano scenico che reinterpreta secondo gli schemi della *galanterie* il codice elegiaco ovidiano, codice che tende a «modernizzare una situazione eroica invece di eroicizzare una situazione erotica di tutti i giorni»⁴². Addi-

⁴² Cfr. W.S. ANDERSON, *The Heroides*, in AA. VV., *Ovid*, edited by J.W. Binns, London-Boston, Routledge & Kegan Paul, 1973, pp. 49-83, qui p.

rittura alcuni momenti, che sembrano trovare la loro ragione d'essere, in Sallebray, nelle regole della *bienséance* mondana, sono ripresa quasi letterale di moduli classici – nella fattispecie, sempre ovidiani –, come è il caso, in una scena che precede quella testé esaminata, del comportamento di Menelao che gioca a un'esibizione di cortesia nei confronti dell'ospite straniero:

<p>S, IV, 6, pp. 71-73.</p> <p style="text-align: center;">MÉNÉLAS Madame, il faut partir.</p> <p style="text-align: center;">HÉLÈNE O dieux! quelle manie.</p> <p style="text-align: center;">MÉNÉLAS Et je suis obligé de fausser compagnie, Monsieur pardonnés moy cette incivilité, C'est un Roy qui m'apelle, il doit être assisté. Demeurés cependant puis que rien ne vous presse. Je veux qu'en mon absence on vous fasse caresse, Je veux qu'en ma maison vous comandiés en Roy, Et que l'on vous y traicte aussi bien comme moy. [...] Madame obligés moy de le che- rir de méme,</p>	<p><i>Heroides</i>, XVI, ed. cit.</p> <p>Ipse tibi hoc suadet rebus, non voce, maritus, / neve sui furtis hospitis obstet, abest. / Non habuit tempus, quo Cresia regna videret, / aptius: o mira calliditate virum! / Ipse et 'Ut Idaei mando tibi' dixit iturus / 'curam pro nobis hospitibus, uxor, agas'. / Neglegis absentis, testor, mandata mariti: / cura tibi non est hospitis ulla tui (vv. 299-306).</p>
--	---

65; cfr. anche A. BARCHIESI, *Narratività e convenzione nelle Heroides*, «Mat. disc. anal. testi class.», 19 (1987), pp. 63-90.

<p>Cessés de plus verser tant d'inutiles pleurs, Son aymable entretien charmera vos douleurs, Et si nôtre départ loge icy la tristesse, Vôtre hôte éloignera cette fâcheuse hôtesse, Ayés soin seulement qu'il passe bien le temps.</p> <p style="text-align: center;">PÂRIS Sire, ainsi le destin rende vos vœux contens.</p>	
---	--

Così pure, possono derivare da Ovidio – questa volta da *Heroid.*, XVII (*Helene Paridi*) – le proteste per l'ardire di presentare una lettera d'amore a una donna sposata, lettera che a norma di morale cortese *ôte l'honneur*:

<p>S, V, 4, pp. 85-86.</p> <p>Quoy vous osés m'offrir une lettre d'amour Clymene, et vous croyés me rendre un bon office; Vous deviés pour le moins d'un meilleur artifice Couvrit adrétement l'insigne trahison, Dont vous me diffamés sans aucune raison. Avés vous remarqué dans mes humeurs secrettes Ces curiosités qui sont trop indiscrettes? Me suis-je divertie à voir d'autres écrits Que ceux dont Menelas conso- loit mes esprits?</p>	<p><i>Heroides</i>, XVII, ed. cit.</p> <p>Si mihi, quae legi, Pari, non legisse liceret, / servarem numeros sicut et ante probae. / Nunc oculos tua cum violarit epistula nostros, / non rescribendi gloria visa levis. / Ausus es hospitii temeratis advena sacris / legitimam nuptae sollicitare fidem! (vv. 0a-4).</p>
--	---

<p>Si j'ay dit quelques mots en faveur de ce traître, Doy-je perdre l'honneur que m'ôte cette lettre? [...] Donnés moy ce papier, si son auteur m'offence, Je feray bien-tost voir à ce lâche étranger, Qu'une femme en ce point a droit de se vanger.</p>	
--	--

E sempre su Ovidio è ricalcato il rimpianto di Elena di non aver conosciuto Paride prima di Menelao, espressione questa, già nel testo antico, del «punto di vista di una matrona che riceve profferte amorose e, legata al suo statuto che le impone la fedeltà, ma al tempo stesso sensibile ai richiami di una morale mondana, ricerca un modo elegante di cedere salvando al tempo stesso l'onore e la dignità grazie a una serie di giustificazioni»⁴³:

<p>S, V, 4, pp. 83-84.</p> <p>Ses yeux presque tousjours sur les miens atachés, Me font imaginer des mysteres cachés. Plût au ciel qu'à present ma triste destinée, N'eut pas sousmis mon ame à la loy d'hyménée,</p>	<p><i>Heroides</i>, XVII, ed. cit.</p> <p>Est quoque, confiteor, facies tibi rara, potestque / velle sub amplexus ire puella tuos; / altera vel potius felix sine crimine fiat, / quam cadat externo noster amore pudor! (vv. 93-96).</p>
---	---

⁴³ Cfr. l'Introduzione all'epistola XVII in OVIDIO, *Dalla poesia d'amore alla poesia dell'esilio*, a cura di P. Fedeli, Torino, Einaudi («Biblioteca della Pléiade»), 1999, pp. 1258-1261, qui p. 1260.

<p>Si mes yeux par hazard le rendoient amoureux, Mon sort avecque luy me sembleroit heureux. Sa beauté, son esprit, sa grace, et son adresse, Sont autant de témoins qui prouvent sa noblesse, Et sans rien ajoûter à son rang glorieux, Je croy qu'il est issu de la race des Dieux: Mais quand j'aurois l'honneur de gouverner son ame, Je doy jetter de l'eau sur la plus sainte flame, Mon mal-heur et le sien l'ont fait venir trop tard, Je ne le puis sans crime obliger d'un regard, Un autre me possède, et brûler pour Heléne C'est perdre tout ensemble, et son temps et sa peine.</p>	<p>Tunc ego te vellem celeri venisse carina, / cum mea virginitas mille petita procis: / si te vidissem, primus de mille fuisses; / iudicio veniam vir dabit ipse meo. / Ad possessa venis praeceptaque gaudia serus; / spes tua lenta fuit; quod petis, alter habet. / Ut tamen optarem fieri tua Troica coniunx, / invitam sic me nec Menelaus habet. / Desine molle, precor, verbis convellere pectus, / neve mihi, quam te dicis amare, noce; / sed sine quam tribuit sortem fortuna tueri, / nec spoliium nostri turpe pudoris habe! (vv. 103-114).</p>
---	--

Come giustamente ha sottolineato Gianpiero Rosati, «il problema che Elena si pone, e che la sua lettera elabora e illustra (al di là dell'esito, ovviamente obbligato, della sua vicenda), è appunto come evitare di compromettere la propria reputazione sociale senza costringersi a una *gravitas* arcigna e scostante, senza rinunciare al piacere del gioco, all'ebbrezza del sentirsi desiderata. Un problema, quello dello spazio ricavabile fra gli estremi dell'arcaica *rusticitas* matronale e della licenza libertina, che com'è noto ha ripetutamente attratto l'interesse dell'Ovidio elegiaco: qui egli lo ripropone come schema in cui inquadrare e interpretare il

mitico fatale amore di Elena e Paride»⁴⁴. A segnare anche il testo di Sallebray, come pure tutta quella *filière* teatrale debitrice della *galanterie*, è appunto questo concepire il personaggio drammatico – che vuole essere classico, sia per la scelta del soggetto mitologico, sia per la volontà di rifare una struttura di genere antica – in una dimensione ludica, ma di un ‘gioco’ che sia mondano e connesso alle regole di una società (quella della corte) moderna e del tutto indipendente dalla tradizione epica e tragica. E tale concezione definisce il testo all’insegna ovidiana, di un autore classico cioè che informa più di ogni altro l’immaginario barocco a livello sia di iconologia che di espressione letteraria.

5. Quella che strutturalmente abbiamo definito la seconda *micro-pièce* della *tragédie* di Sallebray si costruisce tutta, già nel titolo, intorno alla polisemia – che diventa qui ambiguità – dei lessemi *ravir* e *ravissement*. Il tema del ratto, conformemente alla tradizione del mito, è sempre presente, anche nei primi tre atti (lo è fin dalle promesse di Venere, ed è oggetto delle discussioni alla corte di Priamo prima che Paride si accinga alla sua impresa). D’altronde, appena sbarcato a Sparta Paride innalza a Venere una preghiera che conferma il progetto di impadronirsi della persona fisica di Elena, preda da portare a Troia, foriera di godimenti futuri («Fay moy jouyr aussi du bon-heur que j’atens, / afin qu’en peu de jours je puisse revoir Troye, / et goûter les douceurs d’une si belle proye», S, IV, 1, p. 58). Tuttavia, la ricorrenza dei termini *ravir* e *ravissement*, in queste scene della *pièce* di Sallebray, non appartiene al campo semantico dell’*enlèvement* (il verbo *enlever* compare tardi sulla bocca di Paride⁴⁵, in una conclusiva presa d’atto dello scadere dei tempi dell’azione): i due termini polisemici, vengono usati da Elena all’inizio e alla fine della vicenda, e connotano sia il personaggio sia la situazione al di fuori di qualsiasi tragicità e violenza. *Ravissement* definisce Elena

⁴⁴ Cfr. OVIDIO, *Lettere di eroine*, ed. cit., pp. 326-327.

⁴⁵ S, V, 2, p. 80: «Il faut, quoy qu’il arrive, enlever aujourd’huy / l’adorable sujet qui cause mon ennuy».

l’emozione suscitata in lei dalla doppia visione, di Venere e di Paride, nel sogno mattutino⁴⁶, e tutte le reazioni successive saranno condizionate da questa forte sensazione che imprime un suggello di positività ad accadimenti ancora ignoti, ma sperati come belli («Ce songe merveilleux n’a que de bons augures, / et doit faire esperer de *belles aventures*», S, IV, 2, p. 63). Nel finale due volte ancora Elena si dichiarerà *ravie*, sotto l’effetto dell’*entretien* musicale offertole da Paride sulla nave che deve condurla via. *Ravissement* sempre emozionale, che la polisemia, però, inclina qui – in uno scambio di battute che si apparentano alla *conversation* mondana – verso un formulario imposto dalle regole della *bien-séance*: *ravissement* su cui ironicamente finge di equivocare Paride intendendolo finalmente, con gioco verbale conclusivo e risolutore, come *enlèvement*:

HÉLÈNE
Quoy Paris chante aussi!

PÂRIS
Pour plaire à vôtre envie,
Rien ne m’est impossible.

HÉLÈNE
Ha j’en seray ravie.

ON CHANTE.

PÂRIS
Et bien qu’en dittes vous?

HÉLÈNE
Que je me sens ravie.

PÂRIS
C’est de là que dépend le bon-heur de ma vie.

⁴⁶ S, IV, 2, pp. 60 e 61: «Je vis une beauté qui fit honte au soleil, / [...] / elle étoit dans un char, dont la riche matiere, / de ces brillans soleils empruntoit sa lumiere, / deux Cygnes le trainoient, si mes yeux pour le moins / dans mon *ravissement* furent de bons témoins»; «De cette vision je passe à la seconde, / où j’aperçeus l’objet le plus charmant du monde: / à ce ressouvenir tous mes sens sont *ravis*».

HÉLÈNE

Ouy, mes sens sont charmés, mais dans ce doux transport,
Je ne m'avisais pas qu'on m'éloigne du port
(S, V, 9, pp. 97-99: sottolineature nostre).⁴⁷

È tale gioco che sottrae il tema del ratto all'area della tragicità, come pure sottrae a quest'area il riferimento, introdotto da Paride, alla fatalità – motivo quant'altri mai proprio della tradizione tragica, ma qui ridotto, in un totale processo di demitizzazione, a pura battuta galante:

HÉLÈNE

[...]

Paris, que faites vous?

PÂRIS

J'execute, Madame,
Le decret du destin qui consent à ma flame.

HÉLÈNE

Le decret du destin, justes Dieux qu'est-cecy?
Soufrés vous qu'on m'enleve?

PÂRIS

Ils l'ordonnent ainsi
(S, V, 9, p. 99).

⁴⁷ Sembraerebbe esservi un parallelismo con le battute che Paride ed Elena si scambiano, al momento del rapimento, nella *Manzana de la discordia y robo de Elena* (in G. DE CASTRO, *Obras*, cit., III, p. 379): «PARIS ¡Ay, Elena, qué bien finges! / ELENA ¡Ay, Paris, qué bien me robas! (*Tocan clarín y llévanla en brazos*)», anche per l'accompagnamento musicale del ratto (*Tocan clarín*), se non fosse che nel testo spagnolo il verbo *robar* non ha la polisemia del *ravir* francese. Il contesto del ratto, peraltro, non è in Castro una *fête galante*, un *entretien* musicale, come in Sallebray: è quello della cerimonia nel tempio di Venere di cui è questione in Darete [v. *Appendice*, B e C] (cfr. G. DE CASTRO, *Obras*, cit., III, p. 376: «¡Diosa de Chipre y de Pamos, / en tu templo santo estamos!»). Comune, semmai, fra i due testi è il motivo della simulazione dei sentimenti: l'Elena di Castro, infatti, *finge* le sue reazioni.

Così pure, nella scena, violenza e tragicità sono annullate anche dal canto – l'unico vero *exploit* eroico in cui sembra prodursi Paride (l'*impossible*, cui si dichiara pronto per compiacere Elena e di fatto la vocalità musicale) –, un canto che trasforma l'epos e la tragedia all'insegna della grazia e del languore:

Prenés congé de ce rivage

Beauté le chef-d'œuvre des cieux,

Et venés respirer un air plus gracieux,

Dedans un climat moins sauvage;

Où vous aurés autant d'Autels

Que le plus grand des Immortels.

C'est le plus beau lieu de l'Asie

Dont mes parens sont possesseurs,

Où l'on goûte à longs traits les divines douceurs

Du nectar et de l'ambrosie,

Enfin les hommes sont des Dieux

Dans ce país semblable aux cieux.

Si quelque mortel y soûpire,

C'est d'un mal qui charme son cœur,

Et quoy qu'il soit tout prest à mourir de languueur,

Il ayme encor ce doux martyre:

Venés donc, espoir de ma cour,

Venés dans ce trône d'amour (S, V, 9, p. 98).

Come ha già indicato Bénédicte Louvat-Molozay, sottolineando gli effetti d'ironia nelle *pièces* barocche contenenti inserzioni musicali là dove si crea «tensione tra testo e musica»⁴⁸, nella *tragicomédie* di Sallebray il gioco conclusivo di parole è anche una metafora rivolta allo spettatore, 'rapito' a sua volta, a cui il contenuto del canto spiega, mediante immaginario e lessico appartenenti alla tradizione della *chanson galante*, l'accaduto situandolo definitivamente in un contesto non tragico. Secondo Edward For-

⁴⁸ Cfr. B. LOUVAT-MOLOZAY, *Théâtre et musique. Dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français (1550-1680)*, Paris, Champion, 2002, pp. 336-341.

man, «il rapimento fisico di Elena è anticipato e riflesso in un rapimento spirituale provocato dalla musica di scena, il che avrebbe potuto – da parte di un autore dotato di maggiore perspicacia psicologica – dare luogo a un’analisi più profonda della relazione tra desiderio e rifiuto, piacere e tormento, offerta di sé e appropriazione dell’altro»⁴⁹.

In effetti, la scena del *ravissement* si apre con precise annotazioni descrittive riportanti a un contesto che diventerà canonico nella tradizione del libretto d’opera – il paesaggio marino reso idilliaco dallo spirare dolce degli zefiri e dallo sfrecciare in volo degli alcioni –, contesto che vedrà dal Sei al Settecento un succedersi di cori e arie operistiche in cui si allude ai «soavi Zeffiri»⁵⁰. A questo paesaggio tipico delle *pièces* in musica – paesaggio che vede l’istituzione di un parallelismo tra la situazione di natura e la situazione esistenziale dell’innamoramento («Zephire [...] doucement soupire»/«j’y méleray ma voix et feray les soupires») – è connessa la celebrazione del trattenimento musicale:

PÂRIS,

AVEC HÉLÈNE DANS UN ESQUIF QUI VA GAGNER UN GRAND VAISSEAU

Que l’air est favorable, et qu’on peut surement,
Se fier sur le dos de ce traistre Element,
Neptune a rétably la paix dans son Empire,
On n’entend que Zephir qui doucement soupire,
Fâché de voir vos yeux si brillans et si beaux

⁴⁹ E. FORMAN, *Musique et quiproquo: l’ironie dans les intermèdes musicaux*, in *Théâtre et musique au XVII^e siècle*, sous la direction de Ch. Mazouer, «Littératures classiques», 21 (1994), pp. 45-57, qui p. 47.

⁵⁰ Cfr. G. VARESCO, *Idomeneo*, II, 5 (per la musica di Mozart). Cfr. a monte, come esempio, la XVIII^e *entrée* del balletto *Le Triomphe de l’Amour* (1681) di Benserade: «Le Zephire conduit Flore; et les Nymphes de Flore sont conduites par des Zephirs; ils viennent semer de fleurs le chemin du Dieu triomphant, et prennent part aux plaisirs de cette Feste. Une des Nymphes de Flore chante au milieu des danses des Zephirs, de Flore, et de ses Nymphes» (BENSERADE, *Ballets pour Louis XIV*, présentés et annotés par M.-Cl. Canova-Green, Toulouse, Société des Littératures Classiques, 1997, p. 892).

Effacer tout l’éclat des Nymphes de ces eaux.

HÉLÈNE

Voyés que d’Alcions.

PÂRIS

C’est pour vous rendre homage,
Que ces petits oyseaux étalent leur plumage,
Ce calme est assuré puis qu’ils viennent sur l’eau,
Si vous le trouvés bons entrons dans ce vaisseau.

HÉLÈNE

Ouy, donnés moy la main, dieux qu’il est magnifique,
Le superbe apareil, l’agreable Musique.

PÂRIS

Vôte entretien, Madame, a de plus doux apas.

HÉLÈNE

Ecoutons-la, de grace, et ne l’empéchés pas.

PÂRIS

Poursuivés vos acors puis qu’il plaist à ma Reine,
Par tout sa volonté doit être souveraine:
Même, si vôte cœur aprouve mes desirs,
J’y méleray ma voix et feray les soupirs
(S, V, 9, pp. 96-97).

Il contrapporre l’emozione suscitata dalla musica e l’emozione suscitata dalla passione, nella certezza, suggerita, che la prima può anche essere superiore alla seconda o, comunque, che la prima può mimare la seconda in una rappresentazione più efficace della realtà sentimentale (Paride accede al canto per rendere meglio manifesti e più graditi a Elena i propri *soupirs*), concorre a inserire la *pièce* di Sallebray e, in particolare, l’episodio culminante del *ravissement/enlèvement* nel quadro di una poetica – quella che Bénédicte Louvat-Molozay definisce *dramaturgie de l’insertion musicale* – tesa a rileggere le storie tragiche e mitiche attraverso la mediazione di un’arte, la musica, che deriva dalla nozione di *divertissement* uno sconvolgimento delle categorie teatrali abituali: non per nulla – è sempre Louvat-Molozay a ricordarlo – dalla tragedia secentesca, quella almeno che si pone come rispettosa della normativa degli *Anciens*, scompa-

re il *medium* musicale⁵¹.

Quest'apertura al *divertissement en musique* provoca peraltro uno slittamento verso il parodico. Studi recenti⁵² hanno indagato sul *glissement* del linguaggio della *tragédie lyrique* – del testo letterario, evidentemente, separato dal suo rivestimento musicale – dal registro tragico a un registro comico, secondo un procedimento stilistico di *reductio ad mediocritatem*. Le *tragédies lyriques* (per esempio, i grandi libretti di Quinault) non appartengono per certo al genere della *parodie* – genere fornito di un suo statuto preciso, che avrà grande diffusione a partire dalla fine del Seicento fino alla metà del Settecento⁵³ –, ma fanno uso, malgrado la mitologizzazione della *fabula*, di «un linguaggio cinico o, piuttosto, mondano, ma di una mondanità riconducibile non certo al mito, bensì alla modernità», linguaggio caratterizzato da «una *reductio* del testo tragico a conversazione mondana, con accentuazione di un dialogare connotato secondo la ci-

⁵¹ Cfr. B. LOUVAT-MOLOZAY, *op. cit.*, pp. 541-546.

⁵² Cfr. D. CECCHETTI, *Variazioni su tema: la 'Médée' di Thomas Corneille*, in AA. VV., *Magia, gelosia, vendetta. Il mito di Medea nelle lettere francesi*, a cura di L. Nissim e A. Preda, Milano, Cisalpino, 2006, pp. 133-161; Id., *La 'tragédie en musique' come parodia della tragedia classica. Il 'Thésée' di Philippe Quinault*, in AA. VV., *Bouquets pour Hélène*, 1, 2007-02-05, http://publiforum.farum.it/ezone_articles.php?art_id=38.

⁵³ Cfr. AA. VV., *Séries parodiques au siècle des Lumières*, textes réunis par S. Menant et D. Quéro, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005; D. TROTT, *Réflexions sur les conditions de la parodie de l'Opéra en France entre 1669 et 1752*, in AA. VV., *Le Théâtre en musique et son double (1600-1762)*, «Actes du Colloque 'L'Académie de musique, Lully, l'opéra et la parodie de l'opéra': Rome, 4-5 février 2000», réunis par D. Gambelli et L. Norci Cagiano, Paris, Champion, 2005, pp. 105-119; I. DEGAUQUE, *Les tragédies de Voltaire au miroir de leurs parodies dramatiques: d'«Œdipe» (1718) à «Tancredi» (1760)*, Paris, Champion, 2007. Cfr. anche AA. VV., *L'image du monde renversé et ses représentations littéraires et paralittéraires de la fin du XVI^e siècle au milieu du XVII^e*, «Actes du Colloque de Tours», publiés par J. Lafond et A. Redondo, Paris, Vrin, 1979.

fra 'comica'»⁵⁴. Il che rende lecito, in una certa misura, parlare di un *renversement parodique*⁵⁵ là dove abbiamo commistione di registri espressivi: commistione soprattutto di stile 'classico' e di stile 'moderno', di stile 'tragico' e di stile 'comico'. È il caso della *pièce* di Sallebray, ove il movimento nella direzione della *pièce en musique* è anche un movimento nella direzione della differenziazione dei linguaggi drammatici. Anche solo limitandoci all'esame dei due ultimi atti – quelli che argomentano il *ravissement d'Hélène* – è evidente la molteplicità di tali linguaggi. Facciamo una breve repertoriazione.

Anzitutto, il contesto. L'intera vicenda della micro-*pièce* si situa nel quadro di un genere ben preciso – la pastorale galante – che comporta il disegno di una dimensione idilliaca, caratterizzata dal lessico della *mignardise*. Non per nulla, in apertura, lo spazio da cui prende avvio la vicenda, il porto d'arrivo (ad un tempo scampo e rifugio dai *vens* e dai *flots ennemis* e luogo ove *venir et voir, et même estre vainqueur*) è caratterizzato come *adorable* (S, IV, 1, p. 57); e, in chiusura, lo stesso porto (porto di partenza in cui si consuma il rapimento) è il luogo ove spirano gli zefiri e volano gli alcioni e ove la violenza subita più che essere denunciata in quanto tale si risolve in stupore, uno stupore ritmato dalla musica.

D'altra parte, è un sogno iniziale, che preannuncia e riassume l'intera storia, a evidenziare le successive *belles aventures*. *Son-ge agreable* per quanto illusorio («aimable vision, / qui m'a charmé les sens de son illusion», S, IV, 2, p. 59), non solo è preme-

⁵⁴ Cfr. D. CECCHETTI, *La 'tragédie en musique' come parodia della tragedia classica*, cit., § 4 e nota 51.

⁵⁵ *Renversement parodique* è la formula usata da Noémie Courtès (*L'écriture de l'enchantement. Magie et magiciens dans la littérature française du XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2004, pp. 502-507) parlando di alcune parodie di *tragédies lyriques* ispirate alle storie di Medea e Armida. Su un'operazione di *renversement parodique* nel genere *tragédie lyrique* si insiste in D. CECCHETTI, *La 'tragédie en musique' come parodia della tragedia classica*, cit.

sa di vicenda 'bella', ma è segnato stilisticamente da un linguaggio di tono alto, consono all'apparizione della bellezza divina e della bellezza eroica («Je vis une beauté qui fit honte au soleil», «mes yeux pour le moins / dans mon ravissement furent de bons témoins», S, IV, 2, p. 60; «à ce ressouvenir tous mes sens sont ravivés», «c'étoit un beau garçon d'un port majestueux», *ibid.*, p. 61) e consono all'effetto di *ravissement* provocato da tale apparizione. Un linguaggio di tono alto, finalizzato non alla tragicità ma alla rappresentazione elegiaca dell'eros classico:

Ce genereux courage,
A mes pieds abatu me rendit donc homage:
Je luy tendois les mains pour le faire lever,
Lors que je vis à moy la Deesse arriver.
Elle fit son abord d'un sousris agreable,
Et me mit au pouvoir de son fils adorable.
Heléne, me dit-elle, il luy faut obeyr,
Il vous enjoint d'aymer ce qu'on ne peut hayr
(S, IV, 2, p. 63).

Il tono sublime diventa però, al di là dei confini del sogno, tono galante, proprio di una moderna mondanità caratterizzata dalle norme della *bienséance* aristocratica. Non per nulla parola chiave, ripetuta, nell'incontro a tre (Paride, Elena, Menelao) è *civilités*. *Civilités* che sono anzitutto rituale e gioco comportamentale, secondo gli schemi di un vivere quotidiano fondato su alcuni momenti centrali della socializzazione, quali la visita e il ricevimento:

MÉNÉLAS
Vous nous obligés trop par vos civilités,
Retranchés s'il vous plaist de ces humilités,
Et vivés avec nous comme avecque les vôtres.
HÉLÈNE
Oubliés vos sujets et commandés aux nôtres.
PÂRIS
C'est pour vous obeir que je demeure icy,
Ce sera desormais mon plus juste soucy,
Et je ne pretens pas de plus noble exercisse
Que celuy de vous rendre un éternel service.

MÉNÉLAS
Ne voulés vous pas vivre avecque liberté?
PÂRIS
Je veux tout ce qui plaist à vôtre Majesté.
MÉNÉLAS
Laissés donc ces discours qui vous sont peu sortable,
Et songés à des soins qui soient plus delectables,
Je veux vous faire voire nos curiosités,
Qui ne plaisent pas moins que font vos raretés
(S, IV, 4, pp. 66-67).

Il conversare scandito sul succedersi di *civilités*, proprio perché costruito sulle norme del gioco mondano, permette – contrariamente a quello che sarebbe richiesto da un contesto tragico – il dispiegarsi dell'ironia e del doppio senso, un doppio senso che Sallebray stesso evidenzia nel rapporto che crea fra didascalie e battute. Come quando, all'esibizione da parte di Menelao delle *raretés* che ornano il suo palazzo, Paride replica sfruttando la tecnica dell'a-parte scenico e dell'allusione:

PÂRIS, jettant l'œil sur Heléne
Il est vray que par tout on parle des merveilles
Que vous avés chés vous.
MÉNÉLAS
Elles sont sans pareilles.
PÂRIS, bas la regardant encor
Ha qu'il est bien certain de celles que je voy
(S, IV, 4, pp. 67-68).

Un a-parte scenico che, sdoppiando il livello di comprensione a favore degli spettatori, si serve del fraintendimento come di un espediente che riporta alla commedia; anche se in questo caso ritroviamo, una volta di più, il testo ovidiano in filigrana⁵⁶, seb-

⁵⁶ Cfr. OVID., *Heroid.*, XVI, 131-136, ed. cit., p. 306: «Ille [*scil.* Menel-
aus] quidem ostendit, quidquid Lacedaemone tota / ostendi dignum con-
spicuumque fuit; / sed mihi laudatam cupienti cernere formam / lumina

ne rielaborato quasi in chiave di ‘lazzo’.

Così, il linguaggio galante diventa linguaggio comico con quella mescolanza di stili che abbiamo segnalato, in una continua oscillazione dal grave al leggero e dal leggero al grave che culmina nelle battute conclusive della *pièce*:

HÉLÈNE

Menelas, cher époux.

PÂRIS

N’y songés plus Madame,
(Hâtes vous Matelots) vous n’êtes plus sa femme,
Le ciel vous donne à moy, le ciel me donne à vous,
Et c’est moy desormais qui seray vôtre époux
(S, V, 9, p. 100).

Residuo forse della tradizione del rapimento violento è l’invocazione di Elena a Menelao *cher époux*, invocazione peraltro che l’ironica replica di Paride: «N’y songés plus Madame» deprivata di qualsiasi connotazione che non sia quella di una formulazione dettata di necessità dalla *bienséance* più convenzionale. Mentre, in questo concludersi della vicenda all’insegna degli equivoci, il motivo dello scambio dei mariti – quindi il motivo del tradimento coniugale, per non dire del *cocuage*, topos comico per eccellenza – con il richiamo alla volontà divina («le ciel vous donne à moy, le ciel me donne à vous») sembra quasi ammantarsi delle tonalità del sublime – un sublime però, come si è detto, pur sempre demitizzato.

Ma all’area della commedia *tout court* – ben più che a quella della *tragicomédie* galante – appartengono le scene centrali della *pièce*, quelle del corteggiamento. A mutare il registro espressivo, con slittamento nel campo della commedia, ha gran parte – oltre all’intreccio di per se stesso – la presenza di Clymène. Indi-

nil aliud quo caperentur erat. / Ut vidi, obstupui praecordiaque intima
sensi / attonitus curis intumuisse novis».

cata dalla lista dei personaggi quale *confidente* di Elena, ben più che del *confident* o della *confidente* della tradizione tragica (*alter ego* o perlomeno proiezione speculare del personaggio eroico) ha le caratteristiche della *suivante* del genere comico⁵⁷. Gli interventi di Clymène segnano un abbassamento di stile – anche rispetto al registro galante cui dovrebbe conformarsi l’intera vicenda – sia per il ruolo di mezzana che essa accetta di svolgere, lasciandosi corrompere dal dono di un anello, sia per la funzione che essa esercita di commentatore cinico degli avvenimenti.

Il doppio senso stesso, che qui è gioco cinicamente scoperto e accettato, è elemento di commedia quale *renversement* delle norme della *bienséance*, *renversement* veramente parodico, in quanto basato sull’uso equivoco del linguaggio di corte e sullo svuotamento ironico dei formalismi comportamentali:

CLYMÈNE

Ne poursuivés point cette excuse frivole,
Vous soulagés les cœurs d’une seule parole,
Et je ne conoy point de si rude tourment,
Que ne puisse guerir vôtre entretien charmant.

PÂRIS

Ha change de propos, épargne moy Clymene,
Cét éloge n’est pas un remede à ma peine
[...]

⁵⁷ Sullo statuto dei *confidents* cfr. J. SCHERER, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, s. d. [1950: ristampato], pp. 39-50; P. GETHNER, *Le statut des personnages mineurs dans les livrets de Quinault*, in AA. VV., *Le théâtre au XVII^e siècle: pratiques du mineur*, cit., pp. 121-131, in particolare pp. 122-126; J.-Y. VIALLETON, *Poésie dramatique et prose du monde. Le comportement des personnages dans la tragédie en France au XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2004, pp. 239-241 e 255-265. Dario Cecchetti ha sottolineato come i *confidents*, «costruendo una situazione sentimentale parallela a quella dei loro padroni, ne rappresentano il controcanto a livello sociale, controcanto che spesso è rovesciamento parodico della vicenda principesca e della sua espressione verbale» (cfr. D. CECCHETTI, *La ‘tragédie en musique’ come parodia della tragedia classica*, cit., § 6).

CLYMÈNE

Je ne sçay point d'employ qui me fut plus aymable,
Que celui de vous rendre un service agreable:
Mais oserois je bien vous demander icy,
D'où vient cette peine et ce fâcheux soucy.

PÂRIS

Ha Clymene, pourquoy feindre que tu l'ignores?

CLYMÈNE

Seigneur il est certain.

PÂRIS

Justes Dieux.

CLYMÈNE

Mais encores

Dans ce mal si pressant qui vous semble afliger
Peut on ...

PÂRIS

Ouy tu le peux.

CLYMÈNE

Quoy Seigneur?

PÂRIS

M'obliger.

CLYMÈNE

Il faudroit que le ciel m'eust fait naistre Princesse,
Pour meriter l'honneur d'obliger vôtre Altesse.

PÂRIS

Que tes civilités font languir mon bon-heur,
Un peu plus de secours, Clymene, et moins d'honneur
[...] (S, V, 2, pp. 76-78).

La cifra del doppio senso e dell'allusione ammiccante, che informa le scene in cui è presente Clymène, trova una rispondenza nel gioco scenico ritmato su alcuni movimenti che sembrano appararsi ai 'lazzi' della Commedia dell'Arte. Come nell'episodio del dono dell'anello, ove il carattere di *gag* comica è sottolineato dalla didascalia marginale (*simple moyen de luy faire prendre la lettre*) e lo scambio di battute rivela la consapevolezza della finzione, sullo sfondo di una venalità ben poco cortese (anche qui,

forse, elemento di derivazione ovidiana⁵⁸):

PÂRIS

Je sçay ce que tu crains, mais chasse tout soucy,
Ayant mis dans ton doit cette bague enchantée,
Qui leve tout soubçon alors qu'elle est portée,
Elle est faicte à dessein.

CLYMÈNE

L'aymable invention!

Au moins je ne la prens qu'à cette intention.

PÂRIS

Ouy, croy moy qu'elle y sert.

CLYMÈNE

C'est d'une main sçavante,

Que part cette merveille, hé dieux qu'elle est brillante.

PÂRIS

Elle n'est pas du prix du bien que tu me fais,
Mais j'espere qu'un jour de plus riches effets,
Coulant en ta faveur de ma main liberale,
Te prouveront assés que j'ay l'ame royale.

CLYMÈNE

Vôtre Altesse aprendra qu'au soin de ses amours,
C'est son merite seul qui gaigne mon secours.
J'atens la Reine icy, venés voir dans une heure ...
(S, V, 2, pp. 79-80).

O ancora, come nell'episodio della consegna della lettera di Paride a Elena, quando Clymène si comporta da mezzana con battute da commedia:

CLYMÈNE

[...] vous devés sçavoir que son ame embrasée,
Brûle de ce beau feu dont fut brûlé Thesée,
Et que rien ne l'ameine et n'arreste ses pas,
Qu'un dessein de se rendre à vos divins apas.
Si vostre majesté me le vouloit permettre ...

⁵⁸ Cfr. OVID., *Ars amat.*, II, 251-260.

Je luy presenterois maintenant une lettre ...

HÉLÈNE

Quoy vous prenés ...

CLYMÈNE

*Non pas, mais tirant son mouchoir,
J'ay veu que par hazard ce Prince l'a fait choir,
Et quelque temps après, sans avoir de pensée
Que pour vous divertir, ma main l'a ramassée.*

HÉLÈNE

[...]

Quelle est vôtre imprudence? estes vous si peu sage
Que vous ne vous doutiés à quoy tend ce message?
Si je n'avois égard, dans ce respect perdu,
Au service passé que vous m'avés rendu,
Je vous sçaurois punir d'une telle insolence.
Donnés moy ce papier (*elle le lui arrache*), si son auteur
m'offence,
Je feray bien-tost voir à ce lâche étranger,
Qu'une femme en ce point a droit de se vanger.

CLYMÈNE

*En vain à m'étonner sa colere s'efforce,
En prenant cette lettre elle a pris à l'amorce,
Laissons la cependant en toute liberté,
Lire ce beau discours qu'amour seul a dicté
(S, V, 4, pp. 84-86: sottolineature nostre).*

Sullo slittamento della *fabula* mitologica di Sallebray da *tragi-comédie* in commedia si potrebbero moltiplicare gli esempi. Occorre dire che il trattamento stesso del mito di Elena e Paride – costruito in partenza come una storia galante di corteggiamento e seduzione – procede verso il comico nella misura in cui si inserisce nella *filière* di *pièces* che, capovolgendo il discorso tragico sull'*abandon* e sulla *trahison*, non solo sottraggono questa tematica all'area del tragico e dell'etico, ma ne fanno oggetto di ironia, con digressioni sulla fastidiosità del matrimonio e, per contro, sulla piacevolezza dell'incostanza in amore⁵⁹. Se le schermaglie amorose di Paride

⁵⁹ Cfr. D. CECCHETTI, *La 'tragédie en musique' come parodia della trage-*

hanno come risposta immediata la ripulsa di Elena (ripulsa peraltro che si accompagna, nella prospettiva della galanteria ovidiana, con il rimpianto di quello che avrebbe potuto essere e non è stato), se Elena proclama di *chérir l'honneur* («Non, Paris, taisés vous ou changés de langage, / je ne puis consentir où ma pudeur m'engage, / je voudrois en effet causer vôtre bon-heur, / mais je suis mariée et je chery l'honneur», S, V, 6, p. 92), è anche vero che gli a-parte, i commenti disincantati dell'*assistance* rappresentata da Clymène, la consapevolezza che non solo quest'ultima ma i protagonisti stessi hanno del loro fingere, operano il *renversement*, di cui si è detto, della situazione tragica, o perlomeno patetica, nella direzione del comico, o meglio del parodico.

Abbiamo già detto come il genere parodico vero e proprio – che avrà grande fortuna mezzo secolo più tardi e oltre – non sia da confondere con testi quali la *pièce* di Sallebray. Tuttavia, ad accettare qui la nozione di parodia può soccorrerci un'interessante osservazione del Père Brumoy – uno degli esponenti tardivi della *Querelle des Anciens e des Modernes*. Nel 1730, in quel *Théâtre des Grecs* che è uno dei grandi tramiti della conoscenza europea della drammaturgia antica, parlando dei vari gradi possibili di fedeltà all'originale nelle traduzioni del teatro antico, egli annota:

Voilà le premier degré de cette fausse fidelité dont je parle. Le second et le plus malin, qu'on peut appeler Parodie, est de changer les expressions reçûes dans le bel usage de l'antiquité, en termes bas et populaires, comme le faisoit M^r Perrault.⁶⁰

Ora, si nota in Brumoy un uso estensivo del termine *parodie* riferito non al genere letterario ma al linguaggio. *Parodie* sarebbe in questo caso un testo che tratta (traduce, per Brumoy) un tema tragico *en termes bas et populaires*. Tale sarebbe il caso della *pièce* di Sal-

dia classica, cit., § 4.

⁶⁰ P. BRUMOY, *Le Theatre des Grecs*, à Paris, chez Rollin Père, Jean-Baptiste Coignard Fils, Rollin Fils, 1730, t. I, p. xvii (in *Discours sur le Theatre des Grecs*, *ibid.*, pp. i-xxviii).

lebray. Ma tale sarebbe anche il caso del filone galante e romanzesco della tragedia – quello, per intenderci, cui si opporrà Racine – e, soprattutto, della *tragédie lyrique* o della *tragédie en musique* (che *Le jugement de Paris et le ravissement d'Helene* preannuncia, sia con l'inserzione di una piccola parte musicale sia con l'elogio dell'*agréable Musique*).

Se poi ci interroghiamo sulle motivazioni di questo *renversement parodique*, esse possono essere d'ordine diverso. Per quanto concerne il testo di Sallebray, ricordiamo ancora l'analogia con un'iconografia nuova del ratto di Elena, come quella del celebratissimo quadro di Reni. Al di là, però, di influssi iconologici, sembra valere l'influenza ovidiana – delle *Metamorfosi* ma soprattutto delle *Heroides* – sul modo di leggere i miti. Ben più forte, probabilmente, dell'influsso della lettura senecana, più forte di quello della lettura compiuta dagli stessi tragici greci, la *lectio fabularum* compiuta da Ovidio è alla base di innumerevoli *pièces* sei-settecentesche, indirizzate da questo archetipo sul sentiero della parodia.

Di recente Charles Mazouer, nella sua vasta conoscenza del teatro francese del Cinque e Seicento, occupandosi marginalmente (come è comprensibile) di Sallebray, formula una stroncatura di questo autore, in quanto in una vana ricerca di originalità «egli degraderebbe la leggenda troiana, sfiorando talvolta il burlesco involontario». Secondo Mazouer «difficilmente si potrebbe fallire maggiormente (è questione della *Troade*) nel tentativo di ricreare l'autentica atmosfera tragica»⁶¹. Per certo Sallebray non è Corneille (neppure Thomas Corneille): tuttavia, è forse opportuno leggerlo nelle prospettive di aggiornamento del mito secondo un gusto moderno che perdurerà ben a lungo e sarà oggetto di discussione per tutta la durata della *Querelle des Anciens et des Modernes*. In tal senso, l'Elena ovidiana di Sallebray – che succede a quella omerica e a quella euripidea – è esemplare di uno degli approcci secenteschi al mito classico.

(2008)

⁶¹ Cfr. CH. MAZOUER, *Le Théâtre français de l'âge classique: I. Le premier XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2006, pp. 320-321.

Appendice

A) BENOÎT DE SAINTE-MAURE, *Le Roman de Troie*, extraits du manuscrit de Milan, Bibl. Ambros., D 55, édités, présentés et traduits par E. Baumgartner et F. Vielliard, Paris, Le Livre de Poche (coll. «Lettres Gothiques»), 1998:

Quant Paris sot qu'el iert venue –
 Il ne l'aveit onque veüe –
 Mout la coveita a veoir.
 Oï aveit dire de veir
 Que ce iert la plus bele rien
 Qui fust el siecle terrien.
 Tant fist, tant dist, tant porçaça,
 E tant revint e tant ala
 Que il la vit e ele lui.
 Mout s'esgarderent anbedui.
 El ot demandé e enquis
 Cui fiz e dont esteit Paris.
 Fiere biautié en lui mirot:
 Mout l'aama e mout li plot.
 Paris fu saives e artos,
 Veizie, cointes e scientos:
 Tost sot, tost vit e tost conut
 Son bon senblant e aperçut,
 E que vers lui ot bon corage:
 Ne fu mie vers li salvage,
 Anceis s'est puis mis en itant
 Qu'auques li dist de son talant.
 El veoir e el parlement
 Qui il firent assez briefment,
 Navra Amors e lui e li
 Ainz qu'il se fussent departi.
 En lor forme e en lor senblance
 E por lor bele contenance
 Les a griefment esprits Amors.
 Sovent lur fait müer colors.
 Tant erent bel, ne me merveil
 S'il les voleit joster pareil:

Nes peüst pas aillors trover (vv. 4333-4365).

[Quando Paride seppe che era venuta – egli non l’aveva mai vista – provò un gran desiderio di vederla. Aveva udito dire che era la più bella creatura che fosse al mondo. Tanto fece, tanto disse, si impegnò tanto, e fece tanti andirivieni che riuscì a vederla e lei vide lui. A lungo entrambi si guardarono. Essa aveva domandato e si era informata chi fosse Paride e da dove venisse. Ammirava in lui la straordinaria bellezza: molto l’amò e molto le piacque. Paride era saggio e abile, scaltro, prudente e pieno di esperienza: subito capì, subito vide, e subito riconobbe l’inclinazione favorevole di Elena e si accorse che essa aveva una buona disposizione nei suoi confronti. Quanto a lui, non fu assolutamente riservato verso di lei, ma subito si diede da fare per svelarle i suoi sentimenti. Gli sguardi e le parole che si scambiarono rapidamente, bastarono perché Amore ferisse lui e lei prima che si separassero. Amore li ha profondamente conquistati, mediante la loro bellezza, i tratti del loro volto, il loro modo di muoversi. Spesso li fa mutare di colore. Erano così belli che non mi stupisco se Amore ha voluto accoppiarli: non avrebbe potuto trovare altrove due altri somiglianti.]

La bele e la preuz dame Heleine

I pristrent tote premiereine.

Ne se fist mie trop leidir,

Bien fist senblant del consentir (vv. 4503-4506).

[Elena, la bella, la nobile dama, la catturarono per prima. Essa non si fece mica troppo pregare, e lasciò ben vedere che era consenziente.]

Dame Heleine faiseit senblant

Qu’el eüst duel e ire grant.

Fortment plorot, grant duel faiseit

E doucement se conplaigneit.

Son seignor regreteit fortment,

Ses freres, sa fille e sa gent,

E sa lignee e ses amis,

E sa contree e son pais,

Son bel seignor e sa richece,

E sa biautié e sa hautece.

Ne la poeit nus conforter

Quant les dames veeit plorer,

Qui esteient o li ravies.

Mout ameient peti lur vies

Quant lor seignors veeient pris,

Auquanz navrez, plusors ocis;

Par poi li cuer ne lur pateient.

Ceus esgardeient e veeient

Qui lur erent seignor e pere,

Oncle, nevou e fill e frere,

E de leisir n’aveient tant

Qu’o eus parlissent tant ne quant.

Les dames mistrent, par esgart,

Par sei, les homes autre part.

Onques tiels duels ne fu oïz

Cum il faiseient ne tiels criz (vv. 4639-4664).

[Dama Elena mostrava chiaramente di provare dolore e collera grande. Piangeva molto, altamente si doleva e pietosamente si lamentava. Grandemente rimpiangeva suo marito, i suoi fratelli, sua figlia e il suo popolo, la sua famiglia e i suoi amici, la sua terra e il suo paese, il suo bel marito e la sua ricchezza, la sua bellezza e il suo rango. Nessuno la poteva confortare mentre vedeva piangere le dame che erano state rapite insieme a lei. Molto poco importava loro della vita dal momento che vedevano i loro mariti prigionieri, alcuni feriti, la maggior parte morti: poco mancava che il cuore venisse loro meno. Se esse guardavano intorno e vedevano i loro mariti e padri, zii, nipoti, figli e fratelli, non avevano la possibilità di parlare con loro né tanto né poco. I Troiani, per riguardo, avevano messo le donne per conto loro, gli uomini da un’altra parte. Giammai furono uditi tali lamenti come quelli che esse facevano, né tali grida.]

B) DARETIS PHRYGII, *De excidio Troiae historia*, recensuit F. Meister, Lipsiae, in aedibus B.G. Teubneri, 1873 (rist. anast. 1991):

X (pp. 12-13): At Helena vero Menelai uxor, cum Alexander in insula Cytherea esset, placuit ei eo ire. Qua de causa ad litus processit. Oppidum ad mare est Helaea, ubi Dianae et Apollinis fanum est. Ibi rem divinam Helena facere disposuerat. Quod ubi Alexandro nuntiatum est Helenam ad mare venisse, conscius formae suae in conspectu eius ambulare coepit cupiens eam videre. Helenae nuntiatum est Alexandrum Priami regis filium ad Helaeam oppidum, ubi ipsa erat, venisse. *Quem etiam ipsa videre cupiebat. Et cum se utrique respexissent, ambo forma sua incensi tempus dederunt, ut gratiam referrent.* Alexander imperat, ut omnes in navibus sint parati, nocte classem solvant, de fano Helenam erip-

iant, secum eam auferant. Signo dato fanum invaserunt, *Helenam non invitam eripiunt*, in navim deferunt et cum ea mulieres aliquas depraedantur. Quod cum Helenam abreptam oppidani vidissent, diu pugnaverunt cum Alexandro, ne Helenam eripere posset: quos Alexander fretus sociorum multitudine superavit, fanum expoliavit, homines secum quam plurimos captivos abduxit, in naves imposuit, classem solvit, domum reverti disposuit, in portum Tenedon pervenit, ubi *Helenam maestam alloquio mitigat*, patri rei gestae nuntium mittit.

C) *La vraye et breve histoire de la guerre et ruine de Troye, anciennement escripte en Grec, par Dares Prigius [...]*, à Anvers, chez Ioachim Trognese, 1592 (l'opera di Darete è stata tradotta in francese e pubblicata a Caen nel 1572: *Histoire veritable de la guerre des Grecs et des Troyens*, Caen, 1572):

(il testo è privo di paginazione) Or Helene femme de Menelaus saçant Alexandre estre en Citherée en si grand apparat et royal equipage a fort souhaité le vœir, pourquoy s'en est allée en une ville pres la mer, où avoit deliberé dedans le temple d'Appollo et Diane faire sacrifice. Dont Alexandre tout esjouy de l'approche et venue d'Helene, contemplant sa grande beauté commence à cheminer à l'encontre par grand desir et affection de la vœir. Ce qu'entendant Helene de sa part non moins affectionnée de vœir Alexandre s'est trouvé en voye, où se voyans l'un et l'autre ont quant et quant esté prins de telle amour et ardeur reciproque, qu'ils se sont assignez temps et heure oportune de communication. Alexandre pour ce commande à tous ses gens se tenir prests pour de là departir et deloguer la nuict suyvant, de prendre Helene et quelque nombre de ses damoiselles. Ce qu'a esté fait, que voyans les citoyens se sont revoltez, et longuement bataillé, toutesfois tant s'en faut qu'ils ayent peu recouvrir leur Helene, qu'eux mesmes pour la multitude et grand compagnie d'Alexandre ont esté vaincuz, le temple et ville pillez, plusieurs captifz emmenez: ce fait incontinent deplace et delibere de retourner. De là parvenant à un port nommé Tenedon, apres avoir appaisé la plus que triste Helene a fait sçavoir par lettre à son Pere Priam ce que ja estoit fait.

IV

L'Esther francese: da figura a personaggio

1. Nella tragedia d'argomento biblico, a differenza di quanto avviene nel dramma d'argomento sacro non scritturale (*tragédie sainte* ispirata alla vita dei santi), ha una funzione essenziale il concetto di *figura* attribuito tradizionalmente ai personaggi veterotestamentari. L'interpretazione figurale dell'Antico Testamento – per cui persone e vicende sono τύπος, *figura* appunto, del Nuovo che esse preannunciano – ha un tale peso nell'approccio al testo biblico che da essa di rado prescinde l'impiego dell'immagine scritturale nella letteratura e nelle arti figurative¹: impiego che quasi sempre riporta a quello che se ne fa nella predicazione e nella catechesi, con la conseguente riduzione all'omiletica di generi espressivi di ben diversa natura, come è il caso del teatro.

La funzione figurale delle vicende e dei personaggi comune alla tragedia biblica nel suo insieme, è particolarmente forte là dove il personaggio sia considerato *figura* già nella tradizione scritturale. A questo proposito, infatti, non dobbiamo dimenticare che «il problema di come interpretare l'Antico Testamento è attestato, nell'ambito del cristianesimo, fin dai primi libri del Nuovo, le lettere paoline, e riguarda anzitutto la necessità di armonizzare l'annuncio dei due Testamenti, che a volte sembrano offrire non solo indicazioni discordanti, ma addirittura una visione complessiva

¹ Sull'uso della nozione di *figura* biblica nella letteratura francese del Seicento cfr. G. COUTON, *Écritures codées. Essais sur l'allégorie au XVIIe siècle*, Paris, Aux Amateurs de Livres (Klincksieck), 1991, in particolare pp. 9-16 (chap. I: *Vocabulaire de l'allégorie*) e pp. 17-45 (chap. II: *La Bible*).

diversa². L'Antico Testamento viene letto in funzione del Nuovo³: quest'ultimo appare come la realizzazione nella storia di Israele delle promesse di salvezza dei secoli precedenti e le profezie vengono riportate tutte alla persona di Cristo⁴. Questa armonizzazione trova il suo strumento precipuo nella lettura figurale, addirittura nella concezione globale di una storia *ante Incarnationem* intesa come *tempus figurarum*.

Il primo personaggio della storia biblica, Adamo, in quanto causa dell'universale rovina che segna la nostra storia è per Paolo τύπος, *forma*, una prefigurazione con cui Dio annuncia l'Adamo futuro, cioè Cristo nel suo effetto salvifico: Ἀδάμ, ὅς ἐστιν τύπος τοῦ μέλλοντος [Adae, qui est forma futuri] (*Rom.*, 5, 14). Così, in quello che quasi sicuramente è il testo più antico del Nuovo Testamento, la lettera ai Galati, la vicenda dei figli di Agar e Sara - Ismaele e Isacco - è considerata storia ed allegoria a un tempo: ἄτινά ἐστιν ἀλληγορούμενα [quae sunt per allegoriam dicta] (*Galat.*, 4, 24). Così, il passaggio del Mar Rosso è τύπος del battesimo (*I Cor.*, 10, 1-6); il santuario antico e il suo culto sono παραβολή del tempo presente (*Hebr.*, 9, 1-10); Isacco è παραβολή di Cristo (*ibid.*, 11, 17-19); ecc.

Con forza Paolo afferma la realtà degli avvenimenti veterotestamentari, ed insieme ne evidenzia la funzione figurale (ταῦτα συνέβαινε, ma τυπικῶς συνέβαινε):

² Cfr. *Matth.*, 5, 21-22 e passim: «Audistis quia dictum est antiquis... Ego autem dico vobis».

³ Cfr. *Luc.*, 4, 17-21: «Et traditus est illi liber Isaiæ prophetae. Et, ut revolvit librum, invenit locum, ubi scriptum erat: 'Spiritus Domini super me; propter quod unxit me, evangelizare pauperibus misit me, sanare contritos corde, praedicare captivis remissionem et caecis visum, dimittere confractos in remissionem, praedicare annum Domini acceptum et diem retributionis'. Et, cum plicuisset librum, reddidit ministro et sedit. Et omnium in synagoga oculi erant intendentes in eum. Coepit autem dicere: 'Quia hodie impleta est haec scriptura in auribus vestris'» (sottolineatura nostra).

⁴ Cfr. D. CECCHETTI, *L'esegesi biblica dai Padri all'Umanesimo: I. Dall'epoca apostolica ad Agostino*, Torino, Giappichelli, 1976, p. XXI.

ταῦτα δὲ τυπικῶς συνέβαινε ἐκείνοις, ἐγράφη δὲ πρὸς νοουθεσίαν ἡμῶν, εἰς οὓς τὰ τέλη τῶν αἰώνων κατήντηκεν [Haec autem omnia in figura contingebant illis; scripta sunt autem ad correptionem nostram, in quos fines saeculorum devenerunt] (*I Cor.*, 10, 11).

La *Postilla* di Pietro da Tarantasia (Innocenzo V) inserita nella *Lectura super Primam Epistolam ad Corinthios* di Tommaso d'Aquino, nel commento al passo paolino citato, sottolinea questo aspetto della storia veterotestamentaria:

Dicit ergo: HAEC AUTEM, etc.; quasi dicat: Ista contingerunt illis, et hoc non tantum propter sua peccata, non autem pro se, sed OMNIA IN FIGURA, nostri scilicet, CONTINGEBANT ILLIS: erat enim tunc tempus figurarum⁵,

identificando appunto, secondo una concezione nel Medioevo ormai saldamente affermata e data per scontata, il tempo veterotestamentario con il *tempus figurarum*. *Figurae* di cui Paolo sottolinea la portata pedagogico-morale ed escatologica, nella misura in cui sono offerte dalla Scrittura πρὸς νοουθεσίαν, *ad correptionem*, dei credenti protesi all'ἔσχατον.

Lo stesso Tommaso d'Aquino, in quella sequenza *Lauda Sion* che sarà inglobata nella liturgia del Corpus Domini, nel tentativo di penetrare e in qualche modo descrivere il mistero eucaristico risale figuramente ai segni della storia veterotestamentaria: «Ecce panis angelorum, / [...] / in figuris praesignatur, / cum Isaac immolatur, / agnus paschae deputatur, / datur manna patribus»⁶. Si compie così, dall'epoca apostolica all'Umanesimo, attraverso la mediazione dei Padri, un arricchimento e approfondi-

⁵ S. THOMAE AQUINATIS, *Super Epistolas S. Pauli Lectura*, cura R. Cai, Taurini-Romae, Marietti, 1953 (ed. VIII revisa), vol. I, p. 333.

⁶ Sequenza *Lauda, Sion, Salvatore*, vv. 63 e 67-70, in F. J. E. RABY, *The Oxford Book of Medieval Latin Verse*, Oxford, At the Clarendon Press, 1959, p. 400.

mento della nozione di *figura* - seguendo le linee di sviluppo e di influsso dell'ἔρμηνεία del testo scritturale⁷ - che rafforza sempre più la priorità della realtà simboleggiata sotto il velo della lettera biblica⁸. Non solo, rende anche abituale l'attualizzazione della storia veterotestamentaria.

Questo meccanismo di attualizzazione agisce, per il tramite dell'esegesi e della liturgia — anch'essa spesso esegesi figurale del testo biblico, ma anche in stretta relazione con la drammatizzazione⁹ —, nell'espressione letteraria e in quella iconografica. In primo luogo in quell'area di intertestualità biblica rappresentata prima dal dramma liturgico e poi dalla sacra rappresentazione in volgare, nella sua lunga evoluzione sino al Rinascimento. Se noi osserviamo alcuni archetipi del genere — quali l'*Ordo de Ysaac et Rebecca*, l'*Ordo Joseph*, il *Ludus Danielis*¹⁰ —, riconosciamo

⁷ Cfr. H. DE LUBAC, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, Paris, Aubier, 1959-1964.

⁸ Cfr. L. GOPPELT, *Typos. Die typologische Deutung des Alten Testaments im Neuen*, Gütersloh, C. Bertelsmann, 1939; E. AUERBACH, *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1963, pp. 176-226 (cap. su *Figura*); voce FIGURA in *Thesaurus Linguae Latinae*, Lipsiae, Teubner, 1900 sgg.

⁹ La liturgia è atto culturale ed è anche 'rappresentazione' del mistero sacro. In questa prospettiva si serve della lettura figurale del testo biblico. Valga come esempio uno dei momenti liturgici più alti, e nello stesso tempo più 'teatrali', del calendario cristiano (nel rito latino romano), quello del Sabato santo, in particolare nel canto dell'*Exultet*, ove in un contesto appunto di drammatizzazione si ripercorre figuramente la vicenda dell'Esodo: «[Haec sunt enim festa paschalia, in quibus verus ille Agnus occiditur, cuius sanguine postes fidelium consecrantur. Haec nox est, in qua primum patres nostros filios Israel eductos de Aegypto mare rubrum siccum vestigio transire fecisti. Haec igitur nox est, quae peccatorum tenebras columnae illuminatione purgavit [...]]» (cfr. *Liber usualis Missae et Officii*, Romae, Desclée et Socii, 1914, p. 655). 'Rappresentazione', in particolare, è la liturgia eucaristica, in quanto memoriale. Si spiegano così le interrelazioni profonde fra liturgia vera e propria, dramma liturgico e sacra rappresentazione medievale.

¹⁰ Cfr. K. YOUNG, *The Drama of the Medieval Church*, Oxford, At the Clarendon Press, 1951, vol. II, pp. 258-306.

due direttive: le lettura morale, in funzione di una parentesi attualizzante, e il riferimento cristologico. Se infatti la storia di Giuseppe viene presentata come *exemplum* antifemminista¹¹, quella di Isacco morente viene chiaramente denunciata come allegoria¹², mentre il più celebre *Ludus Danielis* sottolinea l'annuncio messianico e la connessione del *ludus* con la liturgia natalizia¹³.

2. È comprensibile quindi che la tragedia biblica al suo nascere, proprio in quanto erede della sacra rappresentazione, continui la doppia tradizione dell'insegnamento morale e dell'ermeneutica figurale, quest'ultima in particolare quando si tratti di vicende o personaggi veterotestamentari. Sono gli autori stessi a sottolinearlo nei loro interventi, teorici o parentetici. Per limitarci ai testi fondatori del genere, vediamo costante, accanto alla dichiarazione della finalità di rendere lode a Dio e di edificare il lettore, il riferimento figurale alla storia della salvezza.

Il più antico di questi testi, l'*Abraham sacrificant* di Théodore de Bèze (1550), mentre identifica nella vicenda di Abramo un *exemplum fidei*, paragona la storia biblica ai *miroirs* ove si distingue ciò che è positivo e ciò che è negativo:

Or voyez vous de foy la grand'puissance,
Et le loyer de vraye obeissance.
Parquoy, messieurs, et mes dames aussi,

¹¹ Cfr. *ibid.*, p. 267: «Sequantur homines / Ioseph consilium; / vitent mulieres / nature uitium».

¹² Cfr. *ibid.*, pp. 259-260: «Ysaac in lecto recepto, pueri ambientes lectum clare uestiti allegoriam cantent: Ysaac uite senectus / mundi designat defectus; / sed oculi caligantes / fidem Christi exsufflantes / lumenque religionis / in noua superstitionis / preostendunt conuertendum / uobis, quod est precauendum».

¹³ Cfr. *ibid.*, p. 297: «*Conductus Danielis*: Congaudentes celebremus natalis sollempnia; / iam de morte nos redemit Dei sapientia. / Homo natus est in carne, qui creauit omnia, / nasciturum quem predixit prophete facundia. / Danielis iam cessauit unctionis copia; / cessat regni Iudeorum contumax potentia».

Je vous supply quand sortirez d'ici
 Que de voz cueurs ne sorte la memoire
 De ceste digne et veritable histoire.
 Ce ne sont point des farces mensongeres,
 Ce ne sont point quelques fables legeres,
 Mais c'est un faict, un faict tresveritable,
 D'un serf de Dieu, de Dieu tresredoutables.
 Parquoy seigneurs, dames, maistres, maistresses,
 Povres, puissans, joyeux, pleins de destresses,
 Grans et petis, en ce tant bel exemple
 Chacun de vous se mire et se contemple.
 Tels sont pour vray les miroirs ou l'on veoit
 Le beau, le laid, le bossu et le droict.
 Car qui de Dieu tasche accomplir sans feinte,
 Comme Abraham, la parolle tressancte,
 Qui nonobstant toutes raisons contraires
 Remet en Dieu et soy, et ses affaires,
 Il en aura pour certain une issuë
 Meilleure encor' qu'il ne l'aura conceuë.
 [...]
 Or toy grand Dieu, qui nous a faict cognoistre
 Les grans abuz esquels nous voyons estre
 Le povre monde, helas, tant perverty,
 Fay qu'un chacun de nous soit adverty
 En son endroit, de tourner en usage
 La vive foy de ce saint personnage.¹⁴

Si tratta d'altra parte – come già hanno ricordato gli editori dell'*Abraham*¹⁵ – della ripresa, da parte di Bèze, della lezione di Calvino, che riporta all'esperienza di ogni credente l'esempio biblico di Abramo¹⁶: il che conferma la stretta connessione, evocata in

¹⁴ TH. DE BÈZE, *Abraham sacrifiant*, vv. 973-994 e 1009-1014, éd. crit. par K. Cameron, K. M. Hall, F. Higman, Genève-Paris, Droz-Minard, 1967, pp. 112-114.

¹⁵ Cfr. *ibid.*, p. 113 nota.

¹⁶ Cfr. J. CALVIN, *Le Petit Traicté monstrant que c'est que doit faire un homme fidele [...] quand il est entre les Papistes*, in *Id.*, *Opera quae su-*

apertura, della tragedia biblica con l'omiletica.

Anche Louis Des Masures nelle sue *Tragedies saintes (David combattant – David triomphant – David fugitif)*, composte tra il 1562 e il 1563, nell'*Epistre* proemiale, insistendo sul fine edificante del suo teatro («[...] ces tragiques histoires, / qui serviront aussi pour instruire et former / à craindre le Seigneur, et de vertu s'armer»¹⁷), sottolinea la funzione di *figura* del personaggio di Davide:

[...] je donne à entendre et savoir
 Que David, endurent tousjours nouvelle playe,
 Joue une Tragedie assiduele et vraye,
 Duquel ainsi la vie agitee en tout lieu,
Est figure de Christ, et des enfans de Dieu,
 Qui par croix, et misere, et peine rigoureuse,
 Contendent vaillamment à la victoire heureuse.¹⁸

persunt omnia, éd. par Baum, Cunitz et Reuss, Brunswick, Schwetschke, 1863-1900, vol. VI, p. 571: «Si nous pouvions faire ainsi, assavoir de rejeter nostre sollicitude en Dieu, ne doutant qu'il ne soit sage assez pour nous adresser à bonne fin quand nous sommes desproveuz de conseil, et en perplexité: il ne nous defaudroit non plus qu'il fit adonc à son serviteur Abraham, le delivrant de l'angoisse où il estoit, contre tout espoir humain [...]. Seulement faisons ce qu'il dict: et en quelque peril que nous soyons Dieu nous subviendra».

¹⁷ *Epistre au seigneur Philippe le Brun*, vv. 90-92, in L. DES-MASURES, *Tragédies saintes*, éd. crit. par Ch. Comte, Paris, Droz, 1932, p. 6.

¹⁸ *Ibid.*, vv. 216-222, p. 10 (la sottolineatura è nostra). La *lectio* figurale proposta dalla tragedia biblica è, comunque, sempre *lectio* morale, come suggerisce ancora Des Masures in un altro testo proemiale, un *Sonnet au Lecteur*, applicando al testo teatrale il linguaggio dell'omiletica e della meditazione: «Mais de Dieu souverain la Parole sacree / nous monstre sa puissance, et ses hautes merveilles. / Ici faut-il, Lecteur, qu'à le prier tu veilles / qu'en ton cœur à jamais elle demeure ancree. / Par cest exemple saint d'un berger humble et bas, / abattant la hauteur qui mesure n'a pas, / et debrisant l'airain d'un bruyant coup de fonde, / tu sois admonesté n'estre qu'un songe court / (tant ait le lustre beau) qui soudain passe et court, / la grandeur sur laquelle en la terre on se fonde» (vv. 5-14, ed. cit., p. 12).

Sotto lo pseudonimo di M. Philone¹⁹ viene pubblicata, a Ginevra nel 1566, una *tragédie sainte*, il *Josias*²⁰, che reca nel frontespizio l'indicazione «Vray miroir des choses advenues de nostre temps». Sotto lo stesso pseudonimo, nel 1586 a Losanna, è pubblicata un'altra *tragédie sainte*, l'*Adonias*²¹, che reca anch'essa nel frontespizio l'indicazione «Vray miroir, ou Tableau, et Patron de l'Estat des choses presentes, et que nous pourrons voir bien tost cy-après: Qui servira comme de Memoire pour nostre temps, ou plustost de leçon et exhortation à bien esperer. Car le bras du Seigneur n'est point accourci». I riferimenti alla storia ebraica, nel nostro caso al regno di Giosia (*II Reg.*, 22-23; *II Chron.*, 34-35) e alle vicende del figlio di Davide, Adonia, rivale di Salomone (*I Reg.*, 1-2), hanno il significato di una riflessione su dibattiti di teologia politica attuali nell'ambiente riformato del secondo Cinquecento²². La versione, ad opera di Florent Chrestien, dello *Jephtes* latino dello scozzese Buchanan (1554), pubblicata nel 1567, è definita in un sonetto proemiale «*portrait de nos vieux maux, des dessins orgueilleux / des peuples mutinés, des débats merveilleux*»²³, con l'intento evidente, da parte del traduttore, di evidenziare oltre all'identificazione storia biblica/storia contemporanea i riferimenti a un problema che aveva suscitato vive discussioni — i *débats merveilleux* appunto — fra teologi cattoli-

¹⁹ Cfr. E. BALMAS, *Note sul teatro riformato italiano del Cinquecento: Josias*, di «M. Philone», «Annali dell'Università di Padova, Facoltà di Lingue in Verona», serie II, vol. I (1966-1967), pp. 281-313.

²⁰ Cfr. M. PHILONE, *Josias*, édité et présenté par R. Gorris, in *La tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, «Théâtre français de la Renaissance», dirigé par E. Balmas et M. Dassonville, 1^{ère} Série, vol. 3 (1566-1567), Firenze-Paris, Olschki-P.U.F., 1990, pp. 87-202.

²¹ Cfr. *Adonias*, *Tragédie de M. Philone* [...], A Lausanne, De l'Imprimerie de Jean Chiquelle, 1586.

²² Cfr. l'introduzione di Rosanna Gorris a M. PHILONE, *Josias*, cit., pp. 89-111, qui pp. 89-100.

²³ Cfr. FL. CHRESTIEN, *Jephté ou le Voeu*, édité et présenté par D. Boccassini, in *La tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, cit., 1^{ère} Série, vol. 3, p. 425, vv. 2-3.

ci e riformati, quello del voto e, più precisamente, quello dei voti monastici; come d'altra parte aveva già sottolineato un precedente traduttore della stessa *pièce*, Claude de Vesel, nel suo *Jephté* del 1566 («En cette tragédie appelée Jephté, / des vœux qu'on fait à Dieu bel exemple est traité»²⁴).

André de Rivaudeau, autore di un *Aman* pubblicato nel 1566, non affronta, neppure per cenni, il problema del rapporto fra storia veterotestamentaria e storia attuale, né in chiave di rappresentazione figurale né in chiave di parentesi morale. Nell'ampio *Avant-parler* si preoccupa «non tanto di evidenziare il significato del soggetto da lui scelto quanto piuttosto di ribadire l'adesione ai modelli classici» e, quando al termine del suo discorso di poetica «si sposta su un piano di considerazioni religiose e morali, concernenti la sua tragedia e la letteratura in genere»²⁵, riprende piuttosto, nel quadro della *querelle* sul valore della poesia e sulla *reductio artium*, il tema della conciliazione e coesistenza fra Bibbia e *humanae litterae*²⁶. Tuttavia la funzione figurale del testo di Rivaudeau è evidente non solo dall'argomento di per se stesso — la vicenda narrata nel libro di *Ester*, su cui ci soffermeremo in questa nostra indagine —, ma soprattutto da quello che si può conside-

²⁴ Cfr. CL. DE VESEL, *Jephté*, édité et présenté par P. De Capitani, *ibid.*, p. 343 (*Argument du traducteur*, vv. 19-20).

²⁵ Cfr. D. CECCHETTI, *La nozione di 'tragédie sainte' in Francia tra Rinascimento e Barocco*, in AA. VV., *Mélanges de poétique et d'histoire littéraire du XVII^e siècle offerts à Louis Terreaux*, Paris, Champion, 1994, pp. 395-413, qui pp. 404-405.

²⁶ Cfr. A. DE RIVAUDEAU, *Aman*, éd. crit. par K. Cameron, Genève-Paris, Droz-Minard, 1969, qui *Avant-Parler*, p. 58: «[...] elle [= la tragedia *Aman*] pourroit estre leüe avec plaisir et contentement de ceux qui aiment les saintes lettres, et ne sont ennemis des Muses que Marc Ciceron appelle gracieuses». Occorre dire che, quando gli autori di *tragédies saintes* del secondo Cinquecento francese affrontano problemi concernenti il genere letterario della tragedia sacra, si pongono in primo luogo il problema del rapporto fra il dramma sacro moderno e il modello tragico greco-latino e quello della congruenza dei soggetti biblici con le definizioni aristoteliche di tragico: a questo riguardo cfr. D. CECCHETTI, *La nozione di 'tragédie sainte' ecc.*, cit.

rare un vero e proprio prologo premesso alla tragedia: una lunga *tirade* di Mardocheo (vv. 1-228), cui la didascalia (MARDOCHÉE Juif, *Avant-parlant*) attribuisce un significato proemiale, che si rivela essere esplicativo dell'intera storia. Infatti in questo *avant-parler* di Mardocheo viene posta una domanda concernente una delle *crux* della riflessione teologica: il problema della sofferenza del giusto e della prosperità del malvagio, alla luce della fede nella giustizia e provvidenza divina:

Est-il donques ainsi, que tous ceux là qui suyvent
La trace du Seigneur, et selon ses loix vivent,
Sont tousjours affligez? Et les injurieux
Sont tousjours en repos, tousjours victorieux,
Riches à nos despens, rehaussez de nos pertes,
Et des biens emportez de nos maisons desertes,
Forts par nostre foiblesse, et par nos maux heureux,
Et par nostre vergongne hautement glorieux,
Et souvent revestus des despouilles sanglantes
Du saint peuple de Dieu par leurs mains violentes?²⁷

L'interrogativo è seguito da un *excursus* storico che ripercorre le grandi tappe dell'Antico Testamento, dalle vicende dei patriarchi a quelle dei re. Tale storia — storia del *peuple de Sion* perseguitato — diventa esemplare del destino di sofferenza cui in ogni tempo sono sottoposti i giusti («Est-il donques ainsi! ô peuple de Sion / avecque toy nasquit la persecution, / et sera pour jamais sur tous ceux qui paisibles / cheminant au Seigneur par les sentiers penibles»²⁸), e attraverso questa meditazione sul senso della storia tutta la vicenda dell'*Aman* di Rivaudeau assume un significato figurale.

Il riferimento della vicenda biblica alla situazione storica e sociale del momento sarà ricorrente nelle successive *tragédies saintes* del secondo Cinquecento, ove la situazione storica evocata è

²⁷ A. DE RIVAUDEAU, *Aman*, ed. cit., vv. 1-10, p. 61.

²⁸ *Ibid.*, vv. 11-14, p. 62.

quella delle guerre di religione, come in La Taille e in Garnier. La Taille alla sua seconda tragedia, *La Famine ou les Gabeonites*, pubblicata nel 1573, premette un'epistola dedicatoria, in cui introduce un parallelo fra gli sconvolgimenti del regno di Davide e la *boucherie d'une Guerre civile* che incombe sulla Francia del tempo²⁹. Garnier, nell'epistola dedicatoria di quella che è la più importante tragedia biblica del Cinquecento francese, *Le Juifves*, del 1583, istituisce un nesso fra le sciagure d'Israele, immagine qui della moderna comunità cristiana, infedele e peccatrice, e le guerre di religione, considerate come una punizione per lo scisma protestante³⁰. Così anche Pierre Matthieu, nella prefazio-

²⁹ Cfr. in J. DE LA TAILLE, *Saül le Furieux — La Famine, ou les Gabeonites*, éd. crit. par E. Forsyth, Paris, Didier, 1968, pp. 93-96, qui pp. 94-95, l'epistola dedicatoria *A tres-illustre princesse, Marguerite de France, Royne de Navarre*: «[...] Pour vous dire aussi, Madame, que ce Royaume est pour tomber apres tant de guerres, en l'inconvenient de la Famine que je descriis icy, et qui advint au peuple Hebrieu durant le regne de David, s'il ne vous plaist par la dexterité de vostre divin Esprit, ayder au Roy, vostre Seigneur et Frere, à destourner l'ire de Dieu, et faire cesser la Guerre, source de tous maux, qui pour la quatrieme fois forcene en nos entrailles, comme estant celle qui avez interest en cecy autant ou plus que nulle autre: car quel advantage vous pourroit-il revenir quand ledit Sieur vostre Frere seroit Roy sans subjects? quand vous verriez tant de belles villes siennes veufves d'habitans, tant de bourgs vuides, et tant de maisons desertes? quand vous verriez son peuple (à qui desja presque les os percent la peau, consumé de famine, quand vous verriez sa noblesse, l'une apres l'autre, trainée à la boucherie d'une Guerre civile, oste-sceptre des Roys, beste si malencontreuse (ainsi qu'à nostre dam, et bien tard, nous l'experimentons) et de si meschante nature, qu'en general on la doit plus fuir que la peste, et ne rien oublier ny espargner pour l'estaindre, plustost tard que jamais, quelque occasion, raison, ou beau pretexte que puisse alleguer l'un et l'autre party de la commencer, et puis de l'entretenir, si le Prince à credit ne veut perdre ses estats avec son peuple: duquel le grand nombre fait grands les Roys, non les murailles des villes abandonnees d'hommes, non les campagnes vagues, fleuves, forests, ny deserts».

³⁰ Cfr. in R. GARNIER, *Les Juifves*, éd. crit. par S. Lardon, Paris, Champion, 1999, pp. 41-42, l'epistola dedicatoria *A Monseigneur de Joyeuse*,

ne alla sua *Vasthi*, pubblicata nel 1589, collega le vicende bibliche a quelle della Francia contemporanea, formulando l'augurio che «au lieu de la Perfidie, de l'Injustice, l'Opinion, le Schisme, l'Herésie, et tant d'autres vices qui formillent en tous les ordres de ceste France, on puisse veoir la Foy, la Constance, l'Equité, la Raison la Concorde et la Verité en une mesme Eglise et sous un mesme chef»³¹.

Il genere letterario della *tragédie sainte* — definita, come si è visto, dagli autori che la praticano *figure, miroir de nostre temps, leçon et exhortation, portrait de nos maux, exemple* — si impone dunque come il luogo privilegiato dell'attualizzazione della *fabula* tragica. Non è che il riferimento alla contemporaneità sia assente

Duc Pair et Admiral de France: «[...] Or vous ay-je icy représenté les souspirables calamitez d'un peuple, qui a comme nous abandonné son Dieu. C'est un sujet delectable, & de bonne & sainte edification. Vous y voyez le chastiment d'un Prince issu de l'ancienne race de David, pour son infidelité & rebellion contre son superieur: Et voyez aussi l'horrible cruauté d'un Roy barbare vers celuy qui battu de la fortune, est tombé en ses mains par un severe jugement de Dieu. La prerogative que la verité prend sur la mensonge, l'histoire sur la fable, un sujet & discours sacré sur un profane, m'induit à croire que ce Traitté pourra preceller les autres [...]».

³¹ Cfr. P. MATTHIEU, *Vasthi*, Lyon, B. Rigaud, 1589, p. *4. Nell'epistola dedicatoria ai magistrati lionesi premessa all'*Aman*, continuazione della tragedia precedente, Matthieu ribadisce il collegamento con la storia contemporanea, muovendo per di più un attacco alla politica dei *mignons*: «[...] qui dira que ceste Tragedie composee en un siecle tragique soit à tort dediee à ceux qui sans masque et dissimulation se representent avec tant d'autres sur le theatre de la France, pour faire veoir la prodigieuse Tragedie du Schisme, du Discord, de la Deloyauté, de l'Herésie, quatre monstres cruels, qui ensanglantent la Scene tant esleevee de ceste jadis tant florissante Monarchie? [...] Et par là se montre à l'œil comme les Roynes doivent appaiser les courroux des Roys sur l'oppression de leurs sujets, et qu'iceux ne doivent tant ceder à leur affection, que la grace qu'ilz portent à leurs Mignons soit au prejudice de ceux qui par leurs valeurs meritent d'estre favorisez et honnorez de la liberalité d'un Prince [...]» (ID., *Aman*, Lyon, B. Rigaud, 1589, pp. *2-3).

dalle tragedie d'argomento classico e profano³²: la tematica politica è un filo che attraversa la tragedia cinque-secentesca, quella del Cinquecento in particolare³³, anche di contenuto mitologico. Il mito dei Labdacidi, ad esempio, con le storie della *Thébaïde*, o il mito troiano, sono rapportati alla situazione dinastica e di endemica guerra civile che caratterizza la Francia degli ultimi Valois³⁴. Inoltre attraverso la continua presenza del modello seneciano le allusioni politiche si costruiscono in un preciso discorso ideologico che è riflessione, come in Seneca, sulle grandi tematiche del potere. Tuttavia la *tragédie sainte* di argomento scritturale — proprio per la tradizione dell'esegesi figurale del testo biblico, per cui la lettura delle vicende veterotestamentarie sulla falsariga di un *double registre* è fatto consuetudinario —, soprattutto nei primi decenni della Riforma e Controriforma, quando l'interpellanza della Scrittura è al centro dei dibattiti teologici ed è all'ordine del giorno l'auto-identificazione delle parti avverse con l'Israele perenne, oggetto a un tempo di predilezione divina e di persecuzione, offre ai lettori e agli spettatori la possibilità di una trasposizione immediata del testo sacro sul vissuto. Quella stessa trasposizione, peraltro, cui il fedele era abituato dalla pratica catechetica e omiletica.

³² Non mancano neppure le tragedie che mettono direttamente in scena la storia contemporanea, in particolare le vicende delle guerre civili e di religione, quali la *Tragedie de feu Gaspar de Colligni* di François de Chantelouve (1575) o la *Guisiade* di Pierre Matthieu (1589).

³³ Cfr. E. FORSYTH, *La tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640). Le thème de la vengeance*, Paris, Nizet, 1962 (rist. Genève, Slatkine, 1994); G. JONDORF, *Robert Garnier and the Themes of Political Tragedy in the Sixteenth Century*, Cambridge, At the University Press, 1969.

³⁴ Robert Estienne, in un sonetto premesso all'edizione del 1585 delle tragedie di Garnier, collega le *pièces* d'argomento greco e romano di questo autore all'attualità, considerandole *exempla* sul piano storico politico: «France, appren par ces vers que ton Garnier t'adresse, / appren ce que tu dois pour ton bien éviter, / que les malheurs d'autrui te puissent profiter, / et sois sage aux despens de Rome et de la Grece» (R. GARNIER, *Porcie*, éd. crit. par J.-Cl. Terneaux, Paris, Champion, 1999, p. 39).

3. Si è detto come la dimensione figurale dei personaggi delle tragedie bibliche si evidenzia soprattutto là dove il personaggio è considerato *figura* già dalla tradizione attestata nella Scrittura stessa. È questo il caso di Abramo³⁵. È questo anche il caso di Ester. La stessa storia compositiva del libro di *Ester* sembra evidenziare la riflessione originaria sulla portata figurale della vicenda. Il testo infatti è giunto a noi in due forme, una più breve in ebraico e una più lunga in greco³⁶. Nel passaggio dalla versione più antica ebraica a quella più recente greca, noi assistiamo a una riscrittura interpretativa che accentua la portata figurale del libro. *Ester* contiene il racconto di un momento drammatico della storia degli Ebrei della diaspora all'interno dell'impero persiano. Il contrasto tra due personaggi tipici, Aman il pagano malvagio e Mardocheo l'ebreo buono, sta per scatenare una tremenda persecuzione contro tutto il popolo ebraico, ma all'ultimo momento la malvagità è punita. Per l'intervento della regina Ester presso lo sposo Assuero Aman è impiccato sullo stesso patibolo che aveva fatto innalzare per Mardocheo: l'editto di sterminio degli Ebrei è revocato e questi ultimi possono vendicarsi su coloro che li avevano minacciati.

L'argomento del libro potrebbe essere sintetizzato nella formula «capovolgimento di situazione». Il capovolgimento di situazione come spunto narrativo e tema di meditazione è ricorrente nella

³⁵ Mentre in *Iohan.*, 8, 31-59 e *Iacob.*, 2, 21-24 Abramo è visto come modello di obbedienza alla volontà di Dio, Paolo nella lotta contro i giudaizzanti vede in Abramo l'esempio della giustificazione per la sola fede (*Rom.*, 4, 1-22; *Galat.*, 3, 6-9) e nei cristiani di provenienza sia giudaica che pagana i veri figli di Abramo e gli eredi della promessa che è stata fatta al patriarca (*Rom.*, 1, 12; 9, 6-13; *Galat.*, 3, 6-29; 4, 22-31; et alibi).

³⁶ Sulla composizione di *Ester* cfr., anche per informazioni bibliografiche più ampie, *Ester*, A New Translation with Introduction and Commentary by C. A. Moore, New York, Doubleday («The Anchor Bible», 7B), 1971; *Daniel, Esther and Jeremiah. The Additions*, A New Translation with Introduction and Commentary by C. A. Moore, New York, Doubleday («The Anchor Bible», 44), 1977; J. D. LEVENSON, *Ester*, London, SCM Press («Old Testament Library»), 1997.

Scrittura. Esso è un modo di affrontare l'inquietante interrogativo posto dal problema della sofferenza dei giusti. Davanti allo sconcertante spettacolo degli empi che prosperano e dei pii perseguitati, il capovolgimento di situazione è la risposta di chi crede in Dio e nella sua giustizia: alla fine tutto cambierà, i giusti trionferanno, i malvagi saranno puniti³⁷. D'altronde, il fatto stesso centrale della storia ebraica, la Pasqua dell'*Esodo*, è un capovolgimento di situazione: non per nulla il *Targum* a *Ester* e la tradizione ebraica in genere collegano i fatti narrati nel libro ai principali avvenimenti dell'*Esodo* e alla loro ritualizzazione³⁸. La versione greca, con quelle addizioni che susciteranno discussioni nella storia della controversa ricezione canonica di *Ester*, può essere considerata anch'essa testimonianza antica di una rilettura della storia — quasi una specie di *targum* — in chiave spirituale³⁹. Anzitutto, mentre nel testo

³⁷ Agrippa d'Aubigné, nel libro VI dei suoi *Tragiques (Vengeances)*, ripercorrendo le grandi tappe dell'Antico Testamento (vv. 141-448) per sviluppare una riflessione sull'intervento provvidenziale di Dio nella storia — intervento che si manifesta spesso quale capovolgimento di situazione —, introduce come esemplare la vicenda di Ester: «O tyrans, apprenez, voyez, resolvez vous / que rien n'est difficile au celeste courroux; / apprenez, abbatus, que le Dieu favorable, / qui verse l'eslevé, hausse le miserable; / qu'il fait fondre de l'air d'un Cherub le pouvoir / de qui on sent le fer et la main sans la voir / (l'œil d'un Sennacherib void la lame enflamée / qui fait en se jouant un hachis d'une armée); / que c'est celui qui fait, par secrets jugemens, / vaincre Ester en mespris les favoris Amans: / sur le seuil de la mort et de la boucherie / la chetive receut le throne avec la vie; / l'autre, mignon d'un Roy, tout à coup s'est trouvé / enlevé au gibet qu'il avoit eslevé, / comme le fol malin journellement appreste / pour la teste d'autrui ce qui frappe sa teste» (A. D'AUBIGNÉ, *Les Tragiques*, VI, 423-438, in Id., *Ceuvres*, texte établi par H. Weber, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1969, p. 198).

³⁸ Per questo collegamento cfr. J. VAN GOUDOEVER, *Biblical Calendars*, Leiden, Brill, 1959, pp. 92-95. Il nesso tra *Ester* ed *Esodo*, indipendentemente dalla tradizione ebraica, è comunque stato affermato da studiosi come Gerleman (G. GERLEMAN, *Esther*, Neukirchen-Vluyn, Neukirchener Verlag, 1973).

³⁹ Questo, sempre che si ritenga il testo greco dei LXX come un ampliamento rispetto al più antico testo ebraico, quale attestato dalla tradizio-

ebraico il nome di Dio non compare mai né troviamo invocazioni a Dio nei momenti critici e neppure l'intervento divino nella vicenda è manifestamente proclamato, la redazione greca è ricca di riferimenti religiosi.

In apertura del libro, nei LXX, il sogno di Mardocheo (*Vulg.* 11, 2-12⁴⁰) riporta *Ester* alla tradizione della letteratura apocalittica (ad esempio *Daniele*): tutta la vicenda è interpretata come manifestazione di un conflitto cosmico tra Dio e le forze demoniache che gli si oppongono e affliggono il popolo eletto. In chiusura di libro, la spiegazione di questo stesso sogno (10, 4-13) non è solo lettura allegorica di una visione, ma è proiezione sull'intera storia di significati figurati: in quanto porre la successione degli avvenimenti sotto l'adombramento del sogno allegorico — sogno di cui si fa, come conclusione, puntuale interpretazione secondo le tecniche rigorose dell'allegoresi — apre la strada a successive *reductiones ad figuram* dei personaggi. In questo senso sono significative alcune varianti che potrebbero sembrare di puro gusto letterario. La descrizione di Ester che si presenta, non convocata, dinanzi ad Assuero contiene nella redazione greca degli ampliamenti (15, 4-19) che, accentuando il carattere religioso della storia mediante una sacralizzazione dei personaggi, favoriranno in epoca cristiana la lettura figurale di Ester, quale τύπος della Chiesa — e poi di Maria — in intercessione presso Dio: proprio ad Assuero infatti, che nel testo ebraico ha le caratteristiche anche negative del potere mondano — nella fattispecie pagano, e pertanto estraneo alla vera fede —, vengono attribuite nella pericope greca caratteristiche di rappresentazione («ille residebat su-

ne masoretica, e non piuttosto il testo masoretico come un'amputazione di un originale ebraico da cui dipenderebbero i LXX. Cfr. sui problemi redazionali, oltre ai testi citati, D. J. A. CLINES, *The Esther Scroll*, Sheffield, «Journal for the Study of the Old Testament Supplement Series», 30, 1984, e M.V. FOX, *The Redaction of the Books of Esther*, Atlanta, «Society of Biblical Literature Monograph Series», 1991.

⁴⁰ Qui, e in seguito, si seguirà la capitolazione della *Vulgata*, che, traducendo in latino dall'ebraico, situa in appendice le addizioni o varianti dei LXX rispetto al testo masoretico.

per solium regni sui, indutus vestibus regiis, auroque fulgens, et pretiosis lapidibus; eratque terribilis aspectu», 15, 9; «Vidi te, domine, quasi angelum Dei, et conturbatum est cor meum prae timore gloriae tuae. Valde enim mirabilis es, domine, et facies tua plena est gratiarum», 15, 16-17) che riportano a icone della regalità sacra o a icone della trascendenza.

Questa riduzione a *figura* è d'altra parte favorita dalla caratterizzazione stessa dei personaggi del racconto, riportati a tipizzazioni generiche, che si presteranno in seguito a una facile teatralizzazione: Assuero, il monarca orientale, signore assoluto e tiranno, irresponsabile e imprevedibile nei capricci e nelle decisioni; Aman, il malvagio, nemico dei giusti; Mardocheo, il patriota e uomo di fede; Ester, la donna sensibile, fragile e forte, pronta all'obbedienza e al sacrificio. I commentatori cristiani specificarono il significato figurale del libro, a partire dal commento di Rabano Mauro (IX sec.)⁴¹, per il quale Ester che salva il suo popolo è *figura* della Chiesa e Assuero, il re che concede la salvezza per l'intercessione della sposa, è *figura* del Redentore⁴². In alcuni casi gli interpreti moltiplicheranno in modo cervelotico le simbologie, come Ugo di San Vittore (XII sec.)⁴³, per il quale i banchetti di cui ripetutamente si parla nel libro, peraltro totalmente privi di connotazione religiosa, sono considerati *figura* dei conviti spirituali a cui tutti i popoli sono invitati.

Ester è anche vista come *figura* di Maria per la sua grazia e bellezza, per la dignità di regina, per l'efficacia della sua intercessione. Nel 1665 Corneille, traducendo in versi francesi (*Louanges de la Sainte Vierge*⁴⁴) la *Laus Beatae Virginis*, di incerta attribuzio-

⁴¹ *Expositio in librum Esther*, PL 109, col. 635-670.

⁴² Per una lista dei commenti a *Ester*, cattolici e non cattolici, cfr. *La Sainte Bible*, avec un commentaire commencé sous la direction de L. Pirot, continué sous la direction de A. Calmer, Paris, Letouzey et Ané, 1946-1964, t. IV, pp. 603-604.

⁴³ *De spirituali Christi convivio*, PL 177, col. 1185-1191.

⁴⁴ Cfr. CORNEILLE, *Œuvres complètes*, textes établis, présentés et annotés par G. Couton, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1980-1987, t. III, pp. 531-556.

ne a san Bonaventura⁴⁵, testimonia, poco più di vent'anni prima dell'*Esther* raciniana, della forte valenza devozionale - in questo caso di devozione mariana - del riferimento, fra molti altri veterotestamentari, alla *figura* di Ester (*Louanges*, vv. 571-670), richiamo della funzione mediatrice di Maria e della sua azione vittoriosa contro il demonio:

Tu veux donc bien qu'Esther ait place en ton image,
Que ses traits les plus beaux servent d'ombres aux tiens
[...]

Ce que fait Esther pour ses frères,
Tu le fais pour tes serviteurs,
Tu fais retomber nos misères
Sur la tête de leurs auteurs;
Quoi qu'attente leur perfidie,
La Grâce qui te donne un Dieu pour ton époux
En un moment y remédie,
Et pour rudes que soient leurs coups,
Ta pitié par elle enhardie
Ose tout et peut tout pour nous.

L'implacable ennemi de l'homme
Sous l'orgueilleux Aman dépeint,
C'est l'Ange en qui jamais cet orgueil ne s'éteint,
Le Serpent déguisé qui fit mordre la pomme.
Chassé du Paradis il nous le veut fermer,
Banni dans les Enfers il y veut abîmer
Ceux dont sa place au Ciel doit être la conquête,
Mais quoi qu'ose sa haine à toute heure, en tout lieu,
Vierge, ton pied l'écrase, et lui brisant la tête
Tu fais d'un seul regard notre paix avec Dieu
(vv. 601-602 e 631-650).

⁴⁵ Cfr. *Laus Beatæ Virginis Mariæ dicta a sancto Bonaventuræ*, in S. BONAVENTURÆ, *Opuscula Theologica*, Venetiis, apud haeredem Hyeronimi Scotti, 1584, t. II, pp. 589-591.

La lettura 'mariana' del libro di *Esther* ha un'eco nella liturgia, che risuona fino a epoche più recenti⁴⁶. Tale lettura inoltre è sottostante alla tradizione iconografica: si pensi almeno al monumentale altare a sportelli, oggi smembrato, di Konrad Witz (1434-1435 c.) — detto dello *Speculum*, perché ispirato al trattato medievale *Speculum humanae salvationis*, basato sulla corrispondenza tipologica tra personaggi e fatti dell'Antico e Nuovo Testamento — ove il riquadro raffigurante Ester dinanzi ad Assuero ha significato mariologico⁴⁷, come pure significato mariologico ha il ciclo dei teleri di Veronese nella chiesa di S. Sebastiano a Venezia (1555-1556) che riprende scene dal libro di *Esther*⁴⁸.

4. La storia di Ester ha attratto gli autori del Cinque e Seicento. Limitatamente all'area francese, tra il 1556 e il 1689 (data della prima rappresentazione dell'*Esther* di Racine) sono state repertoriate tredici tragedie ispirate a questa vicenda⁴⁹, senza contare

⁴⁶ Ancora la liturgia di una festa di istituzione ottocentesca, quella della Madonna di Lourdes (11 febbraio), introduce un'antifona da *Esther*, 15, 13 («Noli metuere [...] non enim pro te, sed pro omnibus haec lex constituta est»: la liturgia trasferisce alla legge del peccato originale il riferimento alla legge che regola l'accesso al re) e un responsorio da *Esther*, 15, 3 («Tu ergo invoca Dominum, loquere regi pro nobis, et libera nos de morte»: la ripresa delle parole di Mardocheo a Ester, viene usata a sottolineare il ruolo di intercessione attribuito a Maria): cfr. *Die 11 Februarii, in III Nocturno*, in *Breviarium Romanum, Pars hiemalis*, Taurini, ex Officina Petri Marietti, 1923, pp. 551-552.

⁴⁷ Dei 16 sportelli originari ne restano 12, divisi tra Basilea, Berlino e Digione: quello di Ester e Assuero è conservato al Kunstmuseum di Basilea. Cfr. P. BIANCONI, *Conrad Witz*, Milano, Fabbri, 1965.

⁴⁸ Se l'interpretazione tipologica generale è il trionfo della Fede sull'Eresia, sotto la *figura* di Ester si celebra anche il trionfo di Maria: cfr. T. PIGNATTI-F. PEDROCCO, *Veronese*, Milano, Electa, 1995, vol. I, pp. 92-96 e 104-106.

⁴⁹ Cfr. R. LEBÈGUE, *La Tragédie religieuse en France. Les débuts (1514-1573)*, Paris, Champion, 1929, pp. 114-116; E. FORSYTH, *op. cit.*, pp. 425-472; R. JASINSKI, *Autour de l'Esther racinienne*, Paris, Nizet, 1985,

il poema eroico *Esther* di Desmarets de Saint-Sorlin, pubblicato in quattro canti nel 1670 e in sette nel 1673. I testi teatrali sono i seguenti:

- 1) 1556: Claude ROILLET, *Aman* (tragedia in latino);
- 2) 1566: André de RIVAudeau, *Aman* (rappresentata tra il 1559 e il 1560);
- 3) [prima del 1570: Antoine LE DEVIN, *Esther* (tragedia non ritrovata)];
- 4) 1585: Pierre MATTHIEU, *Esther*;
- 5) 1589: Pierre MATTHIEU, *Vasthi* (rifacimento della prima parte di *Esther*);
- 6) 1589: Pierre MATTHIEU, *Aman* (rifacimento della seconda parte di *Esther*);
- 7) 1601: Antoine de MONTCHRESTIEN, *Aman ou la Vanité* (prima redazione);
- 8) 1604: Antoine de MONTCHRESTIEN, *Aman* (seconda redazione);
- 9) 1612-1614 (?): Pierre MAINFRAY (?), indicato sotto lo pseudonimo di Sr. Iapien Marfriere, *La Belle Hester*;
- 10) 1622: ANONIMO, *Tragedie nouvelle de la perfidie d'Aman [...] Le tout tiré et extraict de l'Ancien Testament du livre d'Ester. Avec une farce plaisante et recreative [...]*;
- 11) 1644: Pierre DU RYER, *Esther*;
- 12) [1654 (?): Félicien DU SAINT-ESPRIT, *Tragedie d'Esther, de Mardochee et de l'ambitieux Aman, courtisan du roi Assuerus* (tragedia non ritrovata)];
- 13) 1689: Jean RACINE, *Esther*.

Le ragioni di questa diffusione sono di ordine diverso. Possiamo, soprattutto per quanto riguarda la fortuna barocca, rico-

pp. 137-149; A. BLANC, *Les malheurs de Judith et le bonheur d'Esther*, in AA. VV., *Poésie et Bible de la Renaissance à l'âge classique (1550-1680)*, «Actes du Colloque de Besançon des 25 et 26 mars 1997», réunis par P. Blum et A. Mantero, Paris, Champion, 1999, pp. 83-101.

noscere nella *fabula* aspetti di indubbia teatralità, che peraltro ritroviamo nell'iconografia pittorica del Seicento ispirata alla vicenda: l'esaltazione della femminilità e del potere della seduzione, in primo luogo, evidenziati pure in un altro personaggio biblico — affine sul piano figurale a quello di Ester —, il personaggio di Giuditta, anch'esso ispiratore di numerose opere appartenenti alla letteratura e alle arti figurative⁵⁰; o l'attenzione a particolari momenti della narrazione, che si prestano a costruzioni di effetto scenografico, come l'episodio di Ester svenuta dinanzi al trono di Assuero o quello del banchetto, entrambi evocazione del contesto della corte e dei suoi cerimoniali⁵¹. Il patetismo e la celebrazione del rituale aristocratico diventano, così, elementi costitutivi della magniloquenza teatrale. Vi sono inoltre motivazioni ideologiche, sul piano politico e su quello religioso. Sul piano politico, la *fabula* si presta a una riflessione sul potere monarchico e all'idealizzazione del sovrano, autocrate onnipotente; in una prospettiva religiosa, si apre alla meditazione teologica sull'intervento provvidenziale di Dio nella storia. Ma soprattutto vi è la tradizione figurale di cui si è detto.

Ed è proprio la persistenza di questa tradizione che ci induce ad alcune considerazioni sull'approccio al personaggio nell'evoluzione del meccanismo della *tragédie sainte*. Vi è certamente una forte cesura, in questa evoluzione, fra i testi del Cinquecento e del primo Seicento e quelli della grande stagione drammatica che si apre con gli anni trenta del XVII secolo. Gli studi d'insieme che hanno ripercorso la storia del genere, da quelli pionieristici di Lebègue⁵² e Loukovitch⁵³ alla importante tesi di Maria

⁵⁰ Cfr. A. BLANC, *op. cit.*, pp. 83-93.

⁵¹ Sono questi i due momenti scelti dall'iconografia pittorica: per limitarci al Seicento francese, si pensi a *Ester dinanzi ad Assuero* di Poussin (1655 c., Ermitage), allo *Svenimento di Ester* di Jouvenet (1675, Bourgen-Bresse) e a quello di Coppel (1697, Louvre).

⁵² R. LEBÈGUE, *op. cit.*

⁵³ K. LOUKOVITCH, *L'évolution de la tragédie religieuse classique en France*, Paris, Droz, 1933 (réimp. Genève, Slatkine, 1977).

Miller⁵⁴, hanno ricostruito le tendenze diverse che si manifestano nella drammaturgia sacra, da quella rinascimentale immediata erede dei *mystères* a quella del *Grand Siècle*: evidenziando, cioè, da un lato l'opera di depurazione di un teatro biblico contaminato dal gusto per quella *farce* che già aveva portato, intorno alla metà del Cinquecento, alla proibizione delle sacre rappresentazioni⁵⁵; dall'altro segnalando, nel ripercorrere la *filière* biblica della produzione teatrale cinque-secentesca, il passaggio da una rappresentazione in cui la fonte veterotestamentaria è riprodotta con fedeltà a una rappresentazione articolata secondo le regole del teatro moderno e le esigenze di un intreccio basato sul disegno dei caratteri drammatici.

Ma se di evoluzione del genere della *tragédie sainte* si vuole parlare, il discorso può svilupparsi, forse con maggiore pertinenza, dall'angolatura della lettura tipologica. Nel Cinquecento infatti, quando come si è detto il richiamo alla Scrittura è al centro del dibattito teologico, prevale, nella struttura della sacra rappresentazione, la funzione simbolica del personaggio biblico. Nel Seicento, per quanto riguarda la prospettiva figurale, l'approccio al personaggio segue, successivamente, due direzioni: dapprima, nella tragedia costruita sul modello di Corneille - quale è quella

⁵⁴ M. MILLER, *La Tragédie biblique à l'âge baroque en France (1610-1650)*, Thèse Université Paris III, 1988. Cfr. anche Y. LE HIR, *Les drames bibliques de 1541 à 1600. Études de langue, de style et de versification*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1974; J. S. STREET, *French Sacred Drama from Bèze to Corneille: dramatic forms and their purposes in the early modern theatre*, Cambridge, At the University Press, 1983.

⁵⁵ Per quanto concerne le *pièces* ispirate alla storia di Ester, un significativo esempio in questa direzione è offerto dall'Anonimo del 1622 (*Tragédie nouvelle de la perfidie d'Aman*): in questo testo gli elementi farseschi sono ricorrenti, dall'inserimento di un *entracte* in cui due servi si ingozzano coi piatti sottratti al banchetto reale alla creazione del personaggio di un diavolo, Duranda, che si mette a servizio in casa di Aman perché all'inferno si mangia troppo male (riferimenti in A. BLANC, *op. cit.*, pp. 95-96).

di Du Ryer - la storia biblica viene in certa misura laicizzata e alla riflessione teologica si sostituisce, o si accompagna, la riflessione politica; più tardi - ed è il caso di Racine - si ricupera, accanto alla riflessione politica, una meditazione teologica fortemente ancorata alla nozione di *figura*⁵⁶. Comunque, negli anni trenta e quaranta del Seicento, si può dire che il personaggio biblico accentua, se non addirittura assume, una caratterizzazione drammatica e psicologica.

Scegliendo dunque come esemplare la trasposizione drammatica del libro di *Ester*, possiamo isolare tre tragedie — l'*Aman* di Rivaudeau, l'*Aman* di Montchrestien e l'*Esther* di Du Ryer — che sono le tappe fondamentali dell'adattamento di questa storia biblica e segnano il passaggio dalla *tragédie sainte* rinascimentale alla tragedia religiosa barocca, premessa per la ritessitura culturale compiuta da Racine. All'interno delle tre *pièces* studiamo il trattamento di un personaggio, quello di Ester⁵⁷. Tale personaggio, anche là dove non è protagonista assoluto, com'è invece nella tragedia di Du Ryer e più ancora in quella raciniana, è il personaggio che ha maggior valenza spirituale, soprattutto per la funzione simbolica di *figura* che riveste, come si è detto, a partire dall'esegesi biblica, dalla liturgia e dall'iconografia cristia-

⁵⁶ Cfr. J. ORCIBAL, 'Éternel' et 'actuel' dans 'Esther' et 'Athalie'. Note pour l'histoire du Symbolisme, in ID., AA. VV., *Études d'histoire et de littérature religieuse (XVIe-XVIIIe siècles)*, réunies par J. Le Brun et J. Lesaulnier, Paris, Klincksieck, 1997 (l'articolo in questione è del 1953), pp. 297-301, qui pp. 299-300: «Le secret pour comprendre *Esther* et *Athalie*, c'est de les lire comme les chrétiens du XVIIe siècle lisaient l'Écriture et non pas comme des poèmes romantiques où l'histoire d'Israël n'est plus qu'un arsenal d'images frappantes et neuves. D'ailleurs, à la fin du XVIIe siècle, l'allégorie régnait encore dans les arts et elle était moins délaissée par les écrivains qu'on ne croirait».

⁵⁷ Come esempio di uno studio della trasformazione di una figura biblica in personaggio tragico cfr. PH. DE ROBERT, *De la Bible à la tragédie*, in AA. VV., *Les tragédies de Jean de La Taille*, textes réunis et présentés par F. Charpentier, «Cahiers Textuel», n° 18 (1998), pp. 99-108. Cfr. anche AA. VV., *Le héros et l'héroïne bibliques dans la culture*, éd. J. M. Marconot, Montpellier, Université Paul Valéry, 1997.

na. Ed è interessante vedere come Ester mantenga questa funzione nei testi che qui esaminiamo, pur assumendo via via un peso sempre più rilevante come personaggio drammatico, anzi, annullando pressoché il livello simbolico in Du Ryer, che si interessa quasi esclusivamente ai risvolti psicologici.

5. L'*Aman* di Rivaudeau⁵⁸, proprio per il suo carattere di sacra rappresentazione e di *pièce* di propaganda che bada al messaggio da trasmettere più che al modo in cui si struttura l'intrigo, manca di teatralità. In esso il personaggio di Ester non presenta né evoluzione né approfondimento psicologico, ed è descritto dall'esterno, dalle parole degli altri personaggi soprattutto, più che raffigurato attraverso l'azione scenica. I suoi tratti sono generici e di maniera. L'immagine offerta è quella di una regina esemplare che non stima le ricchezze e il fasto del mondo (Ri, 746-750 e 1723-1724), ma ha solo a cuore il bene degli Ebrei (Ri, 751-758). Anche se poi il testo sottolinea alcuni tratti di femminilità: ad esempio, la regina è sufficientemente donna per versare lacrime (Ri, 851-852) e per preoccuparsi del suo *maquillage* (Ri, 932-934).

Ester compare sulla scena soltanto in due momenti — nell'atto II (Ri, 735-936) e nell'atto V (Ri, 1819-1922) — e ha poche battute, ma di lei si parla molto. Anzitutto in un lungo discorso della *Troupe des filles d'Esther* (Ri, 1387-1488), che funge da coro, si parafrasa il testo biblico e si raccontano le nozze di Ester e le vicende di Mardocheo precedenti l'editto contro gli Ebrei. Viene qui fatto riferimento all'eroina nell'ambito dell'episodio di Vasti, con un paragone fra le due regine che mette in evidenza la virtù e la bellezza di Ester, di cui viene sottolineata la sacralizzazione e la riduzione a icona religiosa mediante la nozione di *saincteté*:

Feit la niece espouser au Roy, de Mardochee,
Qui surpasse de loing ceste autre en sainteté,
Et ne luy cede point en parfaite beauté (Ri, 1452-1454).

⁵⁸ Ed. cit. di K. Cameron: ad essa si farà riferimento con la sigla **Ri**.

Il lungo discorso si conclude con un canto corale, sempre della *Troupe*, che esalta la potenza di Ester, in una prospettiva peraltro di considerazione morale sull'incompatibilità di grandezza e felicità (*grandeur/heur*):

Hester nostre maistresse
D'une bannie gent
Est la plus grande Princesse
Qui commande au Levant,
Toutesfois sa grandeur
Ne luy croist point son heur (Ri, 1505-1510).

Le parole del coro evocano Ester sin dall'atto I, istituendo un rapporto fra lei e le donne salvatrici di Israele e definendola *Sainte emperiere*:

Ouvre l'oreille
Et nous reveille,
Seigneur, encore
Une Debore
Pour destourner les maux Agagiens.
Fay ceste grace à la sainte emperiere [...] (Ri, 559-564).

Cioè, essa è personaggio sacrale (*sainte*), figura di salvezza come Debora e tutti quei personaggi femminili dell'Antico Testamento che avevano assunto nella tradizione il carattere di prefigurazione dell'intervento provvidenziale di Dio a favore della Chiesa.

In questa prospettiva il personaggio è strettamente collegato, in Rivaudeau, alla riflessione sulla miseria di Israele e, per contro, sugli interventi della Provvidenza. È il tema su cui verte il discorso stesso di Ester, che, alternando il quadro tragico della storia degli Ebrei come storia di persecuzione e sofferenza all'evocazione dell'opera salvifica di Dio, fa emergere due caratteri fondamentali del personaggio: la fede e la speranza. Due virtù teologiche di cui Ester è *figura* nella *pièce* cinquecentesca:

Helas Juifs, helas, apres tant de desastres,
Après avoir porté le joug des Idolatres
Si long temps, et servi tant de tyrans cruelz,

Loing du temple de Dieu, et des sacrez autelz,
 Captifs, persecutez, esclaves, miserables,
 Privez d'honneur et bies, soubz charges importables,
 Un Aman furieux vous fera mettre à mort,
 Pensant de Mardochee ainsi venger le tort,
 Ha payen, non feras, car la main trespuissante
 De Dieu destournera ton emprise meschante,
 D'un Dieu plus fort que toy, et que les plus grans Rois
 [...]
 Et je croy fermement que ne saurois souffrir
 Qu'on feist tes serviteurs innocemment mourir.
 O Dieu jusques à quand ? mais c'est assez, amies,
 Nous defferons en fin les forces ennemies
 De nostre nation, et à ce jour heureux
 Nostre Dieu finira nos souspirs douloureux,
 Essuyera nos yeux, et sechera nos larmes,
 Nos larmes qu'il nous a donné pour toutes armes,
 Larmes qui l'ont fleschi, et froissé son courroux,
 Le changeant en pitié, et le faisant plus doux
 (Ri, 783-793; 801-810).

La fede e la speranza, di cui come si è detto Ester è segno, sono virtù che si manifestano qui senza che vi sia la minima esitazione, il minimo dubbio da parte dell'eroina: quel dubbio e quell'esitazione che avrebbero potuto fornire materia di approfondimento psicologico del personaggio o almeno essere elemento di effetto drammatico. Ma l'assenza di una vera ricerca, da parte di Rivaudeau, nella direzione della psicologia e, soprattutto, l'assenza di un vero sviluppo drammatico e di una struttura teatrale di tipo moderno, è evidentissima anche in quei passi in cui l'autore sembra, attraverso un andamento dialogico più serrato, voler fare qualche tentativo in tale senso. Ad esempio, **Ri**, 899-916 offre un rapido dialogare con susseguirsi di botte e risposte, che si vorrebbero incisive, tra Ester e la *Troupe*, in cui Ester esprime timori riguardo al proprio intervento presso Assuero e viene confortata dalle ancelle⁵⁹: anche

⁵⁹ Anche nel secondo episodio in cui Ester appare di persona, nell'atto V,

in questo caso il dialogo non ha funzione di caratterizzazione psicologica, ma riveste un ruolo puramente strutturale, in quanto crea un'esitazione, che in realtà non esiste, soltanto per dare l'illusione, del tutto esteriore, di un procedimento drammatico e teatrale. In effetti, una lunga battuta di Ester riporta tutto sul piano delle certezze della fede:

S'en taire, hélas! he Dieu, je ne m'en tairoy pas?
 Non, si je voy tuer tius nos amis à tas,
 Je me plaidray Seigneur: seront mis en arriere
 Mes jeusnes et mes pleurs, et ma sainte priere?
 [...]
 ô Dieu, pardonne-moy,
 Je faus bien lourdement et parle en insensée,
 Me defiant à tort que ne soye exaucée.
 Les passions de l'ame ont sur nous ce pouvoir
 De nous faire parler contre nostre devoir
 (Ri, 917-920; 926-930).

Sarebbe erroneo, comunque, in questa staticità voler vedere un'incapacità di realizzare una drammaturgia matura e volere individuare soltanto un avvio — i primi passi per così dire — sulla strada che condurrà a forme tragiche compiute. Non tanto di immaturità si tratta, quanto di una concezione teatrale che regola tutte le tragedie francesi del Rinascimento, se non addirittura quasi tutta la produzione drammatica fino a Montchrestien. «Composte dall'angolatura della legge morale e religiosa, queste tragedie presentano una situazione esemplare relativamente statica, e mettono in scena, piuttosto che degli eroi in azione, i portaparola di atteggiamenti opposti e soprattutto delle vittime, che deplorano la propria sventura e prendono coscienza della propria colpevolezza nelle prove cui

la vera azione scenica si riduce ad alcuni gesti e battute molto schematiche, in cui la regina compie gesti di omaggio nei confronti di Assuero, secondo un cerimoniale stereotipo, che concorre a disegnare l'immagine di maniera della corte e della regalità.

Dio (o, nei testi di argomento pagano, la Fortuna) li sottopone»⁶⁰. Forse però, piuttosto che di staticità, sarebbe più esatto parlare di ieratismo, nel senso etimologico del termine che riporta al concetto di fissità sacrale. Sotto questo aspetto la *tragédie sainte* cinquecentesca, erede in parte della sacra rappresentazione, anzitutto per gli aspetti di 'liturgia' che denotano quest'ultima, nel suo incontro rinascimentale col teatro classico coglie di quest'ultimo, proprio mediante la dimensione figurale dei personaggi, la caratteristica di celebrazione religiosa: di rito anzitutto, quale era la drammaturgia greca, in cui non certo la descrizione naturalistica del personaggio contava, quanto il riconoscimento, da parte degli spettatori, di un mito che era ἐρμηνεία sacrale del reale e della storia. Come la tragedia antica in parte, e soprattutto come il *mystère* e la *moralité* medievale, la *tragédie sainte* del Cinquecento offre nei suoi personaggi degli *exempla*, immagini di personaggi santi, modelli di perfezione e testimoni di un intervento divino nella storia. Tali personaggi, proprio perché dono gratuito di Dio agli uomini, non rivelano motivazioni del loro essere perfetti, non hanno preistoria psicologica che giustifichi un'evoluzione interiore.

Ester viene descritta dall'esterno, come si è detto, mediante le parole degli altri personaggi e del coro (la *Troupe* delle ancelle) o attraverso le sue stesse parole, che non hanno tanto una valenza psicologica quanto piuttosto la funzione di completare, confermare le definizioni formulate dagli altri o creare parallelismi retorici. È il caso del dialogo fra l'eunuco Arathée ed Ester (**Ri**, 687-772). Incaricato da Mardocheo di indurre la regina a intercedere per la salvezza degli Ebrei, Arathée inizia con una descrizione della grandezza e della dignità di Ester, funzionale per sottolineare il potere che la regina esercita su Assuero:

Esther se plaist en l'or, au pourpre, au Diamant,
 Au Grenat, au Saphir, et au Rubis luisant,
 Au zacynthe, au Lapis, Carboucle, et Amethyste,
 En la verde Esmeraude, en l'Agathe desluite,

⁶⁰ Cfr. J. ROHOU, *La tragédie classique*, Paris, SEDES, 1996, p. 57.

Aux brodeures, miroirs, aux carquans pretieux,
 Aux perles, aux colliers d'un trein delitieux,
 Ainsi dit Mardochee, et une grand couronne,
 Le tesor d'Orient, son beau chef environne.
 Son poil plus beau que l'or largement espandu,
 Nage nonchalamment jusqu'en terre estendu,
 Et feroit sa perruque une trainante queue
 S'el n'estoit à brouillons, de tresses soustenu.
 Sa gloire luit par tout, aux oreilles, aux mains,
 Sur le front, sur le col, sur la gorge et les reins,
 Jusques sur les patins, la glace de Pactole
 D'un gratieux fardea tout son beau corps acolle:
 Deux Roussins escumans dessus leur freins dorés
 La trainans en un char, sont du peuple adorés:
 Le Roy mesme l'honore, et la croit, et l'escoute,
 Et luy donne apres luy sur tous puissance toute
 (**Ri**, 691-710).

Ma questa descrizione è funzionale all'effetto retorico di parallelismo-contrapposizione, creato dall'invettiva susseguente di Ester che maledice il potere e le insegne del potere, effetto retorico che, come si è detto, toglie ogni valore di caratterizzazione psicologica alle parole della regina, per trasformarle in elemento descrittivo esterno:

A a maudite couronne, ô infames cheveux,
 Subjects de mon reproche, horribler je vous veux:
 Et vous royal manteau, vous carquans, vous brodeures,
 Vous bagues, vous joyaux, pour choses trop meilleures
 Employés toutesfois, arriere loing de moy,
 Cecy peut-il messeoir à la femme d'un Roy?
 O pere Mardoché' que ta voix m'est cruelle,
 Que tu m'a mal cogneu, quant tu m'a prins pour celle
 Qui face grand estat des riches ornemens,
 Du faste, et de l'orgueil, des royaux vestemens,
 Qui prise la richesse, et l'honneur et la gloire,
 Qui n'aye plus de Dieu, ni de sa loy memoire
 (**Ri**, 739-750).

Così pure uno spunto interessante, che avrebbe potuto essere elemento di caratterizzazione psicologica e avere uno sviluppo drammatico, è l'identificazione del potere di Ester col suo

fascino, potere peraltro esercitato attraverso un rapporto puramente sessuale:

[Esther] n'a point besoing de faire à son Seigneur caresse
 Par un riche festin, elle l'a tout à soy,
 Et gouverne du tout le Royaume et le Roy.
 [...]
 Les moyens qui la font favorite du Roy,
 Et qui la font pouvoir par dessus toute loy,
 [...]
 Ces moyens sont ceux-là dont la secrete couche
 Seule peut tesmoigner à qui l'affaire touche
 (Ri, 1736-1738; 1745-1746; 1755-1756).

Anche questo tema, tuttavia, non viene evidenziato dall'azione teatrale⁶¹, bensì esso è al centro di un lungo soliloquio dell'eunuco Har-

⁶¹ Fanno eccezione alcune battute in cui Assuero dichiara di essere soggiogato, tramite lo sguardo, dalla bellezza fisica di Ester: «Je jure le Soleil et sa celeste flamme, / que je ne la vei onq' que tout soudain mon cœur / je ne sentisse espris d'une nouvelle ardeur» (Ri, 1848-1850); «Mais j'ay plus de plaisir de contempler tes yeux, / que d'un friand banquet les metz delitieux» (Ri, 1871-1872). Il personaggio di Assuero, d'altronde, è in Rivaudeau meno stilizzato di quello di Ester, e in esso viene sottolineato soprattutto l'elemento amoroso. Lo stesso Aman rappresenta Assuero dotato di *gentil cœur* (Ri, 653) e di *gentile ame* (Ri, 653) proprio per il fatto di essere incline all'amore; ed è forse in questo contesto di annotazioni sentimentali che deve essere intesa l'autoaffermazione di Assuero di voler essere un re giusto, innocente e retto (Ri, 655-659), quasi che la giustizia in questo caso si accordasse alla delicatezza di un animo incline al sentimento. Assuero manifesta il suo amore per Ester, riconoscendo il potere che la regina esercita su di lui (Ri, 643-644; 1841-1842). Questo potere non soltanto lo induce ad acconsentire al volere di Ester — al punto che lo scoppio finale della collera del re contro Aman ruota intorno alla domanda-affermazione: «ça, ma mignonne, es-tu maintenant bien contente?» (Ri, 2033) —, ma diventa espressione di sensualità nel sovrano. Sensualità che, come si è visto, si concretizza nei versi di Rivaudeau in una serie di riferimenti alla contemplazione fisica di Ester e

bone (Ri, 1715-1818), che, attraverso la *descriptio* di Ester, della sua bellezza e del suo potere, sviluppa considerazioni sul tragico ruolo del fascino femminile⁶².

6. L'*Aman* di Montchrestien non ha quel carattere di sacra rappresentazione che aveva la *pièce* di Rivaudeau, e si struttura maggiormente secondo lo schema che sarà proprio della tragedia secentesca. Tuttavia, non solo l'ispirazione è religiosa e fortissima la riflessione teologica, ma il personaggio di Ester conserva il suo carattere di *figura*, di simbolo di intervento salvifico.

Riscontriamo, sotto questo aspetto, dei parallelismi puntuali con Rivaudeau. Nella tragedia cinquecentesca Mardocheo inviava le ancelle a informare Ester delle trame di Aman, a pregarla di mettere in opera il suo potere e a ricordarle infine che, se gli Ebrei erano sterminati, lei pure avrebbe corso pericolo: ma si trattava di una battuta relativamente breve (Ri, 667-686) in confronto ai versi dedicati da Montchrestien allo stesso problema, all'interno di una lunghissima tirata (M, 943-1056)⁶³ seguita inoltre da un'altra battuta (M, 1068-1084). La maggiore ampiezza permette di sottolineare con solennità il ruolo di Ester: in questi versi Mardocheo assegna, o meglio 'dichiara' il compi-

alla potenza del suo sguardo.

⁶² Anche la *Troupe* sottolinea come Ester eserciti potere sullo sposo grazie alle sue attrattive e ai sentimenti da queste suscitati («yeux parfaitement beaux, qui comme Astres des Cieux / transportent, s'il vous plaist, le grand Roy Assuere, / et transpercent, son cœur et sa poitrine entiere»; «les moyens par lesquels Assuere est gaignable / sont largement en vous, par sur toutes, aimable»: Ri, 874-876; 879-880), ma si tratta pur sempre di una descrizione e riflessione dall'esterno del personaggio, non di una *mise en action* drammatica.

⁶³ Con la sigla **M** si fa riferimento alla seguente edizione: A. DE MONTCHRESTIEN, *Aman*, critical edition by G. O. Seiver, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1939, che pubblica sia la redazione (*Aman ou la Vanité*) del 1601 sia quella del 1604. Qui si dà il testo del 1604, rispettando l'ortografia e la punteggiatura dell'edizione Seiver, tranne per il fatto che si sciolgono le abbreviazioni e si distinguono secondo l'uso moderno la *u* e la *v*, la *i* e la *j*.

to salvifico della regina, per grazia della quale il popolo di Dio eviterà la morte:

Retourne vers Esther; et luy di de ma part,
 Qu'aujourd'huy sa Patrie est au dernier hazard:
 Pource, aille vers le Roy le suplier de bouche,
 Qu'à son peuple innocent le fier Aman ne touche;
 Qu'elle empesche l'Edit de sortir son effet,
 Auquel ce cœur barbare aspire du souhait.
 Renforce ô Dieu benin son debile courage
 Contre tous les efforts de ce cruel orage,
 Forge dedans son œil tant d'agreables traits,
 Tant de ris en sa bouche, en son ris tant d'atraits,
 Fay couler tant de miel des douceurs de sa langue,
 Et mesle telle force aux mots de sa harangue,
 Que ses traits, ses attraits, sa parole et son ris,
 Puissent percer, bruler, et charmer les esprits
 Du Monarque Assuere, afin que par sa grace
 Nous evitions la mort que ce tyran nous brasse
 (M, 989-1004).

Tale compito Ester proclamerà solennemente di assumere, all'inizio dell'atto IV (M, 1145-1162: «Quand j'y devrois mourir, j'en courray le danger, etc.»). Ma l'affermato impegno di Ester e la sua battuta che, pur a distanza, dialoga con Mardocheo, toglie alla dichiarazione di quest'ultimo quel carattere di descrizione dall'esterno che era l'aspetto rilevante nella costruzione del personaggio Ester in Rivaudeau.

Occorre comunque notare che anche in Montchrestien lo spazio riservato a Ester è ridotto: nell'atto III (M, 749-868), IV (tutto, ma si tratta di un atto brevissimo e la presenza scenica di Ester è inferiore al centinaio di versi: M, 1145-1238) e V (M, 1491-1648): in complesso 372 versi sui 1684 della tragedia. Questo evidentemente riduce le possibilità di approfondimento psicologico.

Rispetto alla tragedia di Rivaudeau, di Ester non si parla prima della sua comparsa e, in genere, il personaggio è delineato dalle battute stesse della regina o dal dialogo in cui essa è coinvolta. Nella sua prima apparizione Ester è ignara della situazione. È la presenza di Mardocheo in lacrime che suscita un interrogativo conforme

a quella che è forse la caratteristica di maggiore rilievo dell'eroina nella *pièce* di Montchrestien: la pietà, la compassione. Tale compassione ha anche le sue radici in una disposizione interiore di fondo, che potremmo considerare, questa sì, connotazione psicologica. Ester che, come in Rivaudeau, disprezza la gloria mondana, attinge il disprezzo da un lato dalla fede profonda, dall'altro dalla consapevolezza che sotto il manto regale si cela il dolore e un destino di sofferenza, consapevolezza che genera angoscia (M, 763-844). Fede e disprezzo della gloria sono i dati emblematici che si presentano come tratti costanti del personaggio-figura:

Ni du Roy mon Espoux les douces mignardises,
 Ni de ses bouffonneurs les brusques gaillardises,
 Ni mes habits pompeux d'or et d'argent frangez,
 Ni le long train de gens à ma suite rangez,
 Ni les mets delicats dont ma table est chargee,
 Ni les superbes lieux où je me voy logee
 Ne destournent mon cœur apres les vanitez,
 Dont je voy les mondains follement emportez:
 Mon goust devenu mousse à si fades delices,
 Me fait chercher ailleurs de plus doux exercices:
 Tu me donne, Seigneur, qu'en meditant ta loy
 Je nourri nuit et jour le germe de ma foy (M, 823-834).

L'atto IV, in una scena unica di 94 versi, interamente occupato dall'incontro Ester/Assuero, è quello in cui il personaggio della regina si muove in una dimensione più teatrale. Dopo la solenne assunzione, infatti, del compito affidatole da Mardocheo, Ester evoca in rapporto a questo suo compito l'amore del re, visto come provvidenziale e funzionale alla salvezza di Israele:

Encor, si le Roy m'aime, il ne souffrira pas,
 Qu'innocente de coulpe on me traine au trespas;
 Et pour l'amour de moy, son Espouse plus chere,
 Sauvera tous les miens [...] (M, 1169-1172).

Ma in questa evocazione dell'amore affiora un elemento psicologico, che viene effettivamente sviluppato nel resto dell'atto, ove la fedeltà alla pagina biblica nel descrivere l'udienza di Assue-

ro a Ester, lo svenimento di quest'ultima e l'invito al banchetto nelle stanze della regina, non impedisce a Montchrestien di rappresentare l'emozione del re e il senso di tenerezza che egli prova dinanzi alle bellezze della sposa (M, 1177-1182; 1188-1194; 1203-1211; 1220-1228). Si tratta però di una caratterizzazione di Assuero e non di Ester, la quale peraltro non assume un particolare rilievo sul piano del sentimentalismo.

L'atto V vede compiersi la vendetta di Ester su Aman (M, 1491-1648) e potrebbe prestarsi a una ulteriore drammatizzazione del personaggio giunto al culmine dell'azione tragica. In realtà si tratta di un finale molto rapido e schematico; non solo, ma gli interventi di Ester si riducono a una cinquantina di versi, divisi in tre battute (M, 1491-1510; 1521-1546; 1643-1648) che sono in realtà tre preghiere avulse da un vero e proprio rapporto dialogico con gli altri personaggi. La prima è una preghiera di Ester a Dio:

En fin donc ma priere en surmontant la nuë,
O Monarque supresme est à toy parvenuë?
A toy qui va tournant le courage des Rois
Bongré malgré le monde au but que tu voulois?
Donques à tout jamais grace t'en soit renduë;
En soit à tout jamais ta loüange entenduë,
Du bord où le Soleil vient sa torche allumer,
A celuy qui la void esteindre dans la mer.
Toy-mesme ayant donné tel cours à cet ouvrage,
De le bien terminer donne moy le courage,
Afin que ce Tyran, ce cœur outreucidé
Qui te ravit l'honneur, soit d'honneur dégradé
(M, 1491-1502);

la seconda è una preghiera di Ester ad Assuero:

O grand et digne Prince auquel tous les Mortels
Se tiennent obligez de devoirs eternels,
Toy seul tu es mon tout, et je n'aime ma vie,
Que pour voir mon amour de la tienne suivie.
Ma gloire aussi consiste en ce que je me voy
Servir d'objet plaisant aux yeux d'un si grand Roy;
Le Ciel qui favorable à tel bien me fait naistre,

Qu'à peu pres je me voy maistresse de mon maistre,
En soit tousjours benit: Car de vous deux je tiens
Sans l'avoir meritè, toutes sortes de biens.
Mais voicy cet Aman, ce Tyran sanguinaire,
[...]
Mais pour avoir brassé de si cruels projets
Contre toy, contre nous, contre tes bons sujets,
Plaise toy renverser dessus sa propre teste
Le mal qu'il nous brassoit: accorde ma requeste
(M, 1521-1531; 1541-1544).

Le preghiere a Dio (*Monarque*) e al sovrano (*Prince*) non solo istituiscono un parallelo, quasi un'identificazione, fra le due potestà, divina e umana, identificazione che ha un preciso significato di teologia politica, ma si svolgono secondo lo stesso schema, facendo seguire all'invocazione la speranza della vendetta e della punizione del *Tyran*. Tale parallelismo accresce l'impressione di rituale liturgico con cui il personaggio-figura di Ester, mediatrice di salvezza, compie la sua opera provvidenziale, non come atto drammatico, ma come gesto sacrale e cerimoniale, per concludere infine con una terza breve preghiera di rendimento di grazie⁶⁴.

7. Nella tragedia *Esther* di Du Ryer l'eroina eponima non solo diventa protagonista — sottraendo tale ruolo ad Aman, il vi-

⁶⁴ M, 1643-1648: «O toy qui pour ton peuple en nul temps ne sommeilles, / qui tiens un vaisseau plain de faveurs nompareilles, / un autre plain de maux que tu verses sur nous, / comme nous meriton ta grace ou ton courroux; / vueille qu'à l'advenir des Saints la sainte race / en semblable peril reçoive mesme grace». Questa azione di grazie - ultima battuta della *pièce*, seguita peraltro da un *Chœur de fideles* che è parafrasi del salmo CXXIV («Die Israël joyeux; si Dieu n'eust tins pour nous»; «Nisi quia Dominus erat in nobis, dicat nunc Israel», *Vulg.*, CXXIII) - conclude quasi con un'eco liturgica (ricordiamo, simile come spirito se non come formulazione, il ricorrente ringraziamento «Agimus tibi gratias, omnipotens Deus, pro universis beneficiis tuis etc.»: cfr. *Breviarum Romanum. Editio Princeps (1568)*, a cura di M. Sodi e A. M. Triacca, Città del Vaticano, 1999, p. 1033.

lain della situazione — ed è presente in tutti gli atti (tranne il II consacrato a Vasti), ma da *figura* si trasforma in un personaggio drammatico, di cui viene raccontata la storia attraverso un susseguirsi di episodi che hanno la funzione, fra l'altro, di caratterizzazione psicologica.

Perry Gethner nell'introduzione alla sua edizione⁶⁵, segnalando l'aspetto innovativo del personaggio, sottolinea anzitutto l'assenza della dimensione religiosa, soprattutto della preghiera, nel personaggio di Ester, come d'altra parte in tutta la tragedia. Così pure evidenzia il riscontro di alcune tematiche stoiche che sono patrimonio della tragedia dell'epoca, in primo luogo della tragedia di Corneille, e che, per quanto riguarda un'affinità fra la storia di Ester e la morale stoica, aveva già indicato Kurt Willner in un suo saggio su Montchrestien⁶⁶. Anzi è proprio alla morale stoica e neostoica — e non a un generico riferimento classico virgiliano⁶⁷ — che deve essere riportato non solo il verso 65, ma l'intera battuta che inserisce il tema del timore del Cielo (il biblico *timor Domini*) nel quadro della riflessione sull'incostanza della fortuna:

Il aime cette Reine,
Qui ressent aujourd'huy ce que pese sa haine,
Ainsi comme un escueil renommé sur les eaux
Par l'horrible débris de cent fameux vaisseaux,

⁶⁵ Cfr. P. DU RYER, *Esther*, introd. et annotation par P. Gethner, texte établi par E. J. Campion, Exeter, At the University Press, 1982, pp. V-XIX (a questa edizione si farà riferimento con la sigla **D**). Composta verso il 1642, l'*Esther* di Du Ryer fu pubblicata nel 1644 (à Paris, chez Antoine de Sommerville et Augustin Courbe). Su Du Ryer cfr. AA.VV., *Pierre Du Ryer, dramaturge et traducteur*, sous la direction de D. Moncond'huy, «Littératures Classiques», 42 (printemps 2001). Cfr. anche A. BLANC, *Introduction* a P. DU RYER, *Esther – Thémistocle*, Paris, STFM, 2000, pp. 7-83.

⁶⁶ Cfr. K. WILLNER, *Montchrestiens Tragödien und die stoische Lebensweisheit*, Berlin, E. Ebering, 1933.

⁶⁷ Cfr. ed. Gethner-Campion cit., p. XIV.

Je crains tous ces honneurs et ses grands avantages.
Qui finissent souvent par de honteux naufrages.
Comme un autre auroit peur de son adversité,
Moy, Thamar, moy j'ay peur de ma prospérité,
Si l'amour des grands Rois est un bien souhaitable,
Helas! ce mesme amour est un bien redoutable;
Le throsne est precieux, il est à souhaiter,
Mais la crainte d'en choir fait craindre d'y monter.
Enfin je crains le Ciel quand mesme il m'est prospere
(**D**, 53-65).

Basandosi su questi dati — assenza della dimensione religiosa ed evidente influsso del neostoicismo — Gethner suggerisce quale chiave interpretativa di Ester la nozione di santità laica, e sulla laicità del personaggio insiste⁶⁸. In effetti, dal momento che la tragedia di Du Ryer è costruita come contrapposizione fra l'eccezionalità dell'eroe e la *cabale* della corte, si tratta di un testo più politico che religioso. Tuttavia, proprio per la fedeltà al racconto biblico — fedeltà dichiarata dall'autore stesso in una breve nota introduttiva⁶⁹ —, abbiamo nell'*Esther* il tema della salvezza di Israele, e l'eroina è lo strumento di questa salvezza⁷⁰. Salvezza che, per il fatto stesso del richiamo a una

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*, p. 3.

⁷⁰ Nella breve introduzione alla sua *Esther* Du Ryer indica come elemento unificatore della tragedia quella *Délivrance des Juifs* che assume il carattere profondamente teologico di testimonianza di storia della salvezza, e questo proprio nella *pièce* meno teologica fra quelle che studiamo: «Il semble que cette Piece ne porte pas le tiltre qui luy seroit le plus convenable, et qu'au lieu de l'appeller Esther, elle devroit estre appellée, la Délivrance des Juifs. En effet toutes choses y contribuënt au salut, et à la conservation de ce peuple, l'Orgueil de Vasthi, la Beauté d'Esther, l'Amour d'Assuerus, ou d'Artaxerce Roy de Perse, les Injustices d'Haman, et les soins de Mardochée. Enfin la Délivrance des Juifs est le but et comme la principale action de cette Tragedie; et c'est le tiltre qu'elle devroit legitimentement porter, si l'on se mettoit tousjours en peine de donner aux Pieces de Theatre les noms qui leurs conviennent le mieux» (*ibid.*).

tradizione scritturale diventata fonte di immaginario collettivo, non può essere salvezza se non all'interno di una storia provvidenzialistica e religiosa. Ma l'elemento umano, accuratamente descritto e definito sul piano psicologico attraverso il progredire dell'azione, finisce col far passare in secondo piano e addirittura annullare l'elemento soprannaturale, che già la scelta dell'angolatura 'politica' tendeva ad attenuare. Sarà solo Racine, con uno spostamento di prospettiva fondato su un biblismo che implica fedeltà e devozione al testo scritturale, a far sì che la sua *Esther* sia una *pièce* spirituale, una *tragédie sainte*, ma anche un dramma psicologico, in cui l'evoluzione interiore e le reazioni emotive del personaggio sono costruite a partire dal dato di fede che tutto condiziona ed è meccanismo dell'azione umana.

In Du Ryer, soprattutto, Ester perde quel carattere di fissa ieraticità che aveva in Rivaudeau e Montchrestien. Ciò appare evidente se esaminiamo il differente approccio, da parte dei tre autori, di un tema che ha grande rilevanza in tutte le tragedie: il timore di Ester di fronte alla gloria. In Du Ryer tale timore è legato al contesto ambientale e all'esperienza di Ester che ha assistito alla vicenda del matrimonio fallimentare e del ripudio della precedente regina, Vasti: dipende perciò da motivazioni esistenziali e psicologiche, e non da una virtù innata — l'umiltà — d'origine soprannaturale.

Basta, d'altronde, analizzare le battute con cui si apre la tragedia di Du Ryer per comprendere l'impostazione del personaggio di Ester:

En vain cette grandeur, cette source d'alarmes
 Se presente à mes yeux avecques tous ces charmes;
 Quelque tranquillité qui suive mes travaux,
 Plus elle offre de biens, et plus je crains de maux.
 Comme cette grandeur est tousjours infidelle,
 Je ne vay qu'en tremblant au throsne où l'on m'appelle,
 Et je ne croy monter sur un siege si beau
 Que pour choir de plus haut dans l'horreur du tombeau
 (D, 1-8).

Questo passo trova il suo completamento nei versi esaminati sopra («Il ama cette Reine etc.»), che erano riferimento all'espe-

rienza di Vasti, e, fondendo insieme i due temi del *thrône* (del potere, della corte, dell'intrigo) e dell'incostanza della fortuna, pone le premesse storico-ambientali e psicologiche dell'evoluzione del personaggio Ester, che muoverà dall'incertezza alla certezza attraverso un esame della situazione concreta, soprattutto attraverso la presa di coscienza che non si può agire al di fuori dello spazio politico, rappresentato qui dalla corte intesa come mondo dell'intrigo.

La *pièce* di Du Ryer è nettamente divisa in due parti. La prima (atti I-III), quella che rappresenta l'ascesa al trono di Ester è politica⁷¹ proprio per l'ambiente in essa evocato e per l'esito della

⁷¹ Il tema politico ha anche il sopravvento su quello amoroso. Attraverso il personaggio di Assuero Du Ryer descrive il re come monarca assoluto, e nel potere assoluto appare l'essenza della sovranità. Sovranità cui tutti sono sottomessi e di fronte alla quale principi e potentati — la regina stessa — sono confusi e abbassati al rango di popolo, al rango di *subjets* («Combien il est fatal de déplaire aux Monarques, / et que mesme une Reine esclave de la Loy, / toute Reine qu'elle est, est sujette du Roy», D, 582-584). Nella rappresentazione della consapevolezza che ha Assuero di esercitare un potere senza limiti, potere da cui deriva fortuna e sfortuna per i sudditi («Qu'estois-tu, qu'estois-tu, sans l'amour de ton Roy? / [...] apprens enfin / que bien souvent les Rois sont Maistres du destin, / [...] / un Roy, comme les Dieux, fait de rien toutes choses», D, 680-686), ritroviamo nella *pièce* di Du Ryer una vera e propria riflessione di filosofia politica, concernente il rapporto fra potere sovrano e Stato. Le considerazioni sulla necessità, anzi sul dovere, da parte del monarca di punire le offese che gli sono fatte, in quanto egli non è persona privata, ma in lui si rispecchia e si riassume lo Stato, che da astrazione diventa realtà concreta, sono un'illustrazione di una concezione che a partire dall'opera di Richelieu si affermava sempre più, sorretta dalle teorizzazioni dei filosofi e dei teologi («Si l'injuste refus de son obeissance / en moy seul outragé terminoit son offence, / peut-estre qu'en mon cœur les traits de la pitié / referoient un passage à ceux de l'amitié. / Mais comme moy l'Estat a part à cette injure, / son orgueil a touché le peuple qui murmure, / et si je scay regner souffriray-je un affront, / qui refroidit mon Peuple et me rougit le front? / Non, un Roy doit vanger par des peines plus dures / les affronts de l'Estat que ses propres injures: / il peut tout pardonner estant seul offensé, / mais il doit tout punir quand

vicenda, che è pur sempre la realizzazione di una carriera di potere; in questa sezione è costante la motivazione mondana delle reazioni psicologiche. Ester all'inizio è incerta e timorosa, perché l'esperienza della vita di corte e del potere così la costringono ad essere («Dois-je établir ma force en l'amitié d'un Roy / qui rejette une Reine, et luy manque de foy» **D**, 47-48). Essa dimostra fede e senso di accettazione (**D**, 105-106) e, se dichiara che il Cie-

l'Estat est blessé», **D**, 597-608). Probabilmente dobbiamo intravedere in questa ideologia chiaramente proclamata una precisa presa di posizione nel momento storico in cui la tragedia è scritta e una propaganda a favore del potere regale (per gli echi della concezione politica nel teatro dell'epoca cfr. una rapida, ma ben documentata, sintesi in G. COUTON, *Corneille et la tragédie politique*, Paris, P.U.F. («Que sais-je?», 2174), 1984; cfr. anche M. PRIGENT, *Le héros et l'état dans la tragédie de Pierre Corneille*, Paris, P.U.F., 1986, ove si può trovare una bibliografia esauriente sul problema; sempre valide le pagine di P. BÉNICHOU, *Morales du Grand Siècle*, Paris, Gallimard, 1948, soprattutto pp. 52-76). Pubblicata nel 1644 (anche se scritta nel 1642), la *pièce* di Du Ryer entra in circolazione alle soglie della sollevazione della Fronda che segna l'ultimo susulto dell'aristocrazia feudale contro il potere assoluto. Già prima, però, Richelieu aveva dovuto fare fronte e stroncare congiure di aristocratici che non accettavano la riduzione del ruolo dei nobili a semplici cortigiani: di qui l'insistenza di Du Ryer sul fatto che tutti, anche i principi, anche la regina, sono *esclaves de la Loy* e *subjets du Roy*. Ma soprattutto viene espresso il timore che dei *potentats* — l'aristocrazia feudale, nel Seicento — possano indurre il re a pericolose avventure e coinvolgere la sua responsabilità in torbidi («Quoy barbare artisan d'avantures tragiques, / voudrais-tu m'engager dans tes lâches pratiques? / Il ne te suffit pas de troubler nostre paix, / tu veux donc que ton Prince ait part à tes forfaits?», **D**, 1789-1792). È evidente che all'interno di un discorso così chiaramente definito nella direzione del riferimento politico — in un quadro fondamentalmente estraneo alle problematiche sollevate dal testo biblico — si dissolva la dimensione figurale del personaggio di Ester, riassorbito da un'attualizzazione che travalica la rilettura religiosa della storia presente, propria di Rivaudeau et Montchrestien. Per quello che viene definito il *political pattern* dell'*Esther* di Du Ryer — come pure dell'altra tragedia biblica dello stesso autore, il *Saül* — cfr. l'analisi di James F. Gaines (*Pierre du Ryer and his tragedies*, Genève, Droz, 1987, pp. 110-157).

lo le dà forza («soit que le Ciel m'inspire une force nouvelle, / je sens que dans mon cœur autrefois abbatu / succede à la foiblesse une masle Vertu», **D**, 202-204), tale dichiarazione è preceduta da una lunga discussione dove persino l'innocenza e la purezza rivestono il carattere politico della prudenza (**D**, 111-148) e il tema stesso della persecuzione di Israele — tema teologico nelle precedenti tragedie — è introdotto, in una prospettiva non religiosa, a causa delle ricadute che può avere sulla sorte individuale:

Les Juifs, peuple odieux au Roy,
Les Juifs de qui je sors me donnent de l'effroy.
Si le Roy les deteste, et leur montre sa haine,
De la fille d'un Juif fera-il une Reine? (**D**, 155-158).

Un'altra innovazione rispetto ai precedenti testi è l'introduzione del tema della clemenza, in quanto Ester difende, contro il suo stesso interesse, la rivale (**D**, 845-872), così come alla fine della *pièce* chiederà che si lasci in vita Aman (**D**, 1793 e 1837). Può trattarsi per certo di un elemento di cristianizzazione della vicenda⁷², ma è anche un ulteriore elemento di politicizzazione della *fabula*, con un preciso richiamo alla tradizione stoica della trattativa *de clementia*. Infatti, là dove Ester dichiara di non volere godere di un trionfo basato sulla rovina altrui e il suo discorso manifesta bontà, misericordia e umiltà, viene affrontata una tematica politica concernente i matrimoni regali e, in particolare, il concetto di consuetudine come tutela di stabilità, contro il «changement aussi nouveau qu'étrange». D'altronde l'invito rivolto ad Assuero a «regarder d'un œil plus pitoyable» Vasti non adduce come motivazione i precetti della *charitas* cristiana, bensì deriva da una considerazione neostoica sulla mutevolezza della fortuna

⁷² La clemenza di Ester, come dato cristianizzante, è un elemento proprio delle *pièces* europee dedicate a questo soggetto a partire dalla Controriforma. Ricordiamo almeno l'atteggiamento misericordioso nei confronti di Aman, che caratterizza l'*Esther* di Federico Della Valle (data di composizione incerta, poco dopo il 1600).

e da una riflessione politica sulle esigenze del *thrône* per quanto concerne la nobiltà di sangue:

Ha, Sire, regardez d'un œil plus pitoyable
 Une grande Princesse, une Princesse aimable,
 Et ne m'eslevez point à des prosperitez
 Qu'elle puisse accuser de ses calamitez.
 Pourrois-je bien jouyr, sans remords et sans peine
 D'une felicité qui ruine une Reyne?
 Quelque bien qui succede à nos ambitions,
 La grandeur est funeste à ces conditions.
 Regardez ma bassesse, et de quelle distance
 Du Thrône où vous regnez s'éloigne ma naissance,
 Vous direz que le Ciel qui peut tout icy bas,
 Nous esloigna si fort pour ne nous joindre pas.
 Mais d'un autre costé regardez la puissance
 D'où cette grande Reyne a tiré sa naissance,
 Vous verrez que le Ciel qui ne la veut soustenir,
 Ne vous rendit égaux qu'afin de vous unir.
 Considerez en elle, et le sang, et la grace;
 La faire choir du Thrône, et me mettre en sa place,
 Cest au Thrône du jour porter l'obscurité,
 C'est chasser de l'Autel une Divinité,
 Et par un changement aussi nouveau qu'étrange,
 C'est y mettre en sa place une idole de fange.
 Hâ Sire, pour la Reyne, Hâ Sire, pour Esther,
 Faites vostre justice à mesme heure éclatter,
 Nous rendant toutes deux où le Ciel nous adresse,
 La Reyne à sa grandeur, Esther à sa bassesse;
 Tout l'honneur que je cherche, et que j'ay pretendu,
 C'est de ceder le Thrône, à qui le Thrône est dû
 (D, 845-872).

D'altronde, la stessa scena che segue questo passo, la terza dell'atto III, ci mette in una dimensione ben lontana dall'atmosfera dell'agiografia. In uno scontro fra Vasti ed Ester l'umiltà dell'eroina viene meno nel *débat* che contrappone due dame esperte nel gioco verbale della corte, due dame che ripropongono i personaggi delle *pièces* eroiche e galanti del Barocco, in cui regola dominante è sempre l'esigenza di un galateo aristocratico e in cui

i valori sipremi sono quelli dell'*honneur* e della *gloire*⁷³

Anche la seconda parte (atti IV-V), quella che narra la salvezza d'Israele ad opera di Esther e corrisponde alle *pièces* di Rivaudeau e Montchrestien, ha, contro ogni aspettativa, un tono più politico che religioso. Proprio l'azione parallela a quella dei due *Aman* — azione che si apre soltanto nella prima scena dell'atto IV, con l'incontro tra Ester e Mardocheo e le susseguenti domande della regina sulla tristezza sconsolata dello zio («Pourquoy ne vois-je en vous que des marques de craintes?», D, 1113) — dimostra l'effettiva cesura tra le due parti della *pièce* e come solo a partire da questo momento abbia inizio quella tragedia la cui trama è ormai consacrata da una tradizione secolare. Fin dalle prime battute Ester si pone nella prospettiva del martirio, ricuperando la dimensione agiografica, con una fermezza che pare escludere ogni altra alternativa. Al richiamo-invocazione di Mardocheo, che sembra porre la scelta fra martirio e sopravvivenza («Il faut mourir Esther, ou chercher du secours», D, 1128), Ester non esita e afferma con decisione l'accettazione del primo («Hé bien il faut mourir», D, 1129). E solo quando Mardocheo le assegna — come già avveniva, con un discorso molto più definitorio e declamatorio, in Montchrestien — il compito di difendere l'innocenza («Mais non pas sans deffense, / puis qu'il s'agit icy de sauver l'innocence», D, 1129-1130), Ester assume il suo ruolo salvifico.

Dal dialogo di Du Ryer, però, sono assenti la dimensione teologica e le considerazioni religiose sul destino di Israele. Un unico riferimento di Mardocheo richiama i prodigi in difesa di Israele, e in particolare la traversata del Mar Rosso:

Si pour sauver les Juifs vostre bras ne s'employe,
 Le Ciel pour les sauver peut faire une autre voye,

⁷³ «Vas. Belle et charmante Esther, épargnez-vous la peine, / à ma confusion de deffendre une Reyne / ... / Desja la vanité s'empare de vostre ame, / mais enfin, qu'estes-vous? Est. Ce que je suis Madame, / telle que d'un grand Roy l'ordonnera l'Arrest, / esclave s'il le veut, et Reyne s'il luy plaist» (D, 877-878 e 889-892).

Il peut fendre la terre en des chemins nouveaux,
De mesme que pour eux il sçeut fendre les eaux
(D, 1205-1208).

Ma è solo una battuta per spingere Ester all'azione, e non una riflessione a carattere teologico, come nei precedenti autori. Nel lungo dialogo tra Ester e Mardocheo (D, 1113-1272), in cui quest'ultimo sviluppa un ragionamento per convincere la nipote a intervenire, prevale il discorso di ordine politico («C'est à vous d'opposer le pouvoir au pouvoir» D, 1192) ed Ester conferma il proprio coraggio e la propria grandezza d'animo, virtù degli eroi classici, non necessariamente religiosa:

Pensez-vous donc qu'Esther peu forte et magnanime
Comme un foible soldat ait besoin qu'on l'anime?
Si j'ay peur maintenant, hélas! hélas j'ay peur
De manquer de succes, non de manquer de cœur
(D, 1233-1236).

Dove maggiormente si evidenzia la trasformazione di Ester, e lo slittamento dal piano religioso a quello politico, è nell'atto V, in cui la regina intercede a favore di Israele e si compie l'intervento salvifico. Ester, che si era dapprima mostrata restia a mettere in atto quella che Mardocheo definiva *ruse innocente* (D, 110), fonda ora tutto il suo agire sulla finzione. Una finzione che esisteva già nella fonte biblica, ma che nel testo di Du Ryer crea una serie di sorprese, di *agnitiones*, di scambi, e soprattutto costruisce una dimensione illusoria, ove ciascun personaggio è agli occhi dell'altro qualcosa di diverso da quello che è in realtà, e le attese vengono frustrate secondo una tecnica di *suspence*, che da un lato riporta all'*enquête* sul colpevole, propria di tutta una tradizione tragica, dall'altro alla ricerca dell'effetto e della meraviglia, comune al teatro barocco⁷⁴.

⁷⁴ Nei primi tre atti dell'*Esther* di Du Ryer, che potremmo definire come

Nella finzione di Ester, elemento qui della *cabale* cortigiana, si perde veramente ogni senso religioso. Questa finzione, poi, è premissa al disvelamento del colpevole, che nella fattispecie segue un disegno che non ha più nulla dello spirito biblico, ma evoca un complesso intreccio di trame politiche. Ester, infatti, dopo avere rivelato la propria finzione nei confronti di Assuero (D, 1797-1804), che ignora l'appartenenza della sposa al popolo ebreo, mette in luce il ruolo di Aman come ideatore di una congiura che ha chiamato in causa i nemici per eccellenza della Persia, i Macedoni (D, 1727-1750). La descrizione di questo complotto, con riferimenti seppure inventati a situazioni storiche — descrizione inesistente nel libro veterotestamentario — contribuisce a immettere il personaggio di Ester in un contesto di storia politica e non più di storia della salvezza in senso biblico.

Tale contesto di storia politica si evidenzia negli atti II e III, interamente occupati dalla vicenda della regina Vasti. Nella tradizione precedente, là dove si era allargato l'interesse oltre che all'intervento salvifico, anche all'episodio dell'ascesa al trono, questa vicenda era considerata esemplare sia per indicare la gratuità della Provvidenza che esalta gli umili e umilia i superbi, sia per offrire un modello dell'incostanza della fortuna. E già si era individuato, nella storia del ripudio e della scelta di una nuova regina, il personaggio tragico in Vasti, così come nella storia della salvezza

tragedia degli intrighi politici, quasi *pièce* autonoma, lo spazio evocato e nettamente delimitato della corte viene indicato dal saggio Mardocheo — saggio, qui, non in quanto santo, ma in quanto prudente e sperimentato cortigiano — attraverso la metafora teatrale (*theatre, acteurs*), che da un lato riporta alla rappresentazione barocca della vita come spettacolo (*El gran teatro del mundo* calderoniano) e come illusione, dall'altro caratterizza il campo della politica e del potere come il campo dell'artificio e dell'inganno (*artifices, menteur*), ove l'amico più sincero non è immune da menzogna e la diffidenza è norma universale: «La Cour où vous entrez est fertile en malices, / c'est un theatre ouvert à tous les artifices, / où l'amy le plus franc est toujours un menteur, / où le plus défiant est le meilleur acteur. / Je vous l'ay dit cent fois, je vous le dis encore, / redoutez à la Cour quiconque vous adore» (D, 225-230).

di Israele il personaggio tragico, in quanto destinato a rovina, era stato individuato in Aman. Al punto di trarre dall'argomento del libro biblico due tragedie, una intitolata a Vasti, l'altra ad Aman, come aveva fatto Pierre Matthieu nel 1589. Addirittura, secondo un critico recente⁷⁵, Vasti sarebbe l'unico personaggio della *fabula* veramente tragico, in quanto Ester del tutto virtuosa e Aman del tutto malvagio non potrebbero essere considerati, sulla base della tipologia aristotelica⁷⁶, caratteri tragici.

Vasti pur avendo una sua autonomia drammatica, nella tragedia di Du Ryer è anche funzionale al personaggio di Ester, con cui si situa in atteggiamento di somiglianza-dissomiglianza. Abbiamo già sottolineato come dall'accostamento delle due vicende emblematiche (storia di una rovina, storia di un'ascesa gloriosa) derivi in Ester la riflessione sull'incostanza della fortuna e un'attitudine interiore di timori e inquietudini, che evidenziano ancor più l'affermazione finale di coraggio. Non soltanto in questo senso la storia di Vasti è funzionale al personaggio di Ester. Le due donne sono entrambe regine che si pongono nella dimensione eroica dell'energia, della forza d'animo, del volontarismo. Ma la grandezza di Vasti si accompagna con alcuni vizi del potere quali l'egoismo, l'orgoglio, il disprezzo degli altri. Proprio il confronto su questi aspetti fa apparire più nobile Ester, regina senza i difetti del potere, anzi dotata delle virtù che maggiormente sono estranee al trono: la generosità, l'umiltà, la compassione misericordiosa. Con un recupero parziale, se si vuole, della dimensione figurale del personaggio, che continua ad essere *exemplum* secondo gli schemi dell'agiografia. Potremmo dire che con un gioco di antitesi — appartenenti già alla tradizione della tragedia e della storiografia classica greca e

⁷⁵ Cfr. A. BLANC, *Les malheurs de Judith etc.*, cit., p. 99. Per l'assenza di un personaggio composito, quale Vasti, e per il fatto che nell'opposizione fra Ester e Aman abbiamo una semplice contrapposizione di bene e di male, Blanc definisce l'*Esther* di Racine non tragedia ma oratorio (*ibid.*).

⁷⁶ Cfr. ARIST., *Poet.*, 13, 2.

latina, ma care al teatro barocco che questo gioco sviluppa ai limiti degli effetti retorici — Du Ryer contrappone in Ester e Vasti il tipo ideale e il tipo reale della regalità, come d'altra parte in Mardocheo e Aman contrappone il tipo ideale e il tipo reale del cortigiano.

Inoltre per quanto riguarda l'aspetto strettamente politico, Vasti è raffigurata da Du Ryer come abile a muoversi nell'ambiente della corte e a stringere rapporti e alleanze diplomatiche: ad esempio, prima di elevare la sua protesta dinanzi ad Assuero, ricerca l'appoggio di Aman e lo prega di sondare il re (D, 518); minaccia inoltre di essere pronta al *trouble de l'Etat* (D, 515-517 e 831-836). Questa predisposizione di Vasti all'intrigo avrà il corrispondente nella *ruse innocente* di Ester degli atti IV e V: *ruse* che dimostra come dal luogo del potere sia inseparabile l'inganno, ma che nello stesso tempo, anche in raffronto con il tatticismo manovriero di Vasti, rende più nobile e complesso il personaggio di Ester, capace di trasformare in virtù il vizio capitale delle corti.

Ma è nella terza scena dell'atto III che l'incontro con Vasti provoca un mutamento fondamentale al procedere della tragedia. Nelle scene precedenti Vasti, in assenza di Ester, aveva già affermato il suo orgoglio ostentando disdegno per la rivale, considerata socialmente inferiore:

Une fille du peuple, ha! ce penser me perd.
[...]
Si l'on me préféreroit le sang de quelques Rois,
Constante en mon mal-heur je me consolerois
(D, 412 e 415-416),

ed Ester aveva fatto prova non solo di misericordia, ma di umiltà, riconoscendo dinanzi ad Assuero quest'inferiorità sociale:

Regardez ma bassesse, et de quelle distance
Du Thrône où vous regnez s'éloigne ma naissance
(D, 853-854).

Ora, mentre Vasti mantiene in presenza di Ester il suo atteggiamento di disdegno («Le secours d'une esclave est un secours

honteux», **D**, 880) — e questa volta l'atteggiamento è veramente colpevole in quanto diretto contro colei che si appena comportata da benefattrice —, Ester reagisce con fierezza e rivendica immediatamente il rango di regina:

VAS. Mais enfin, qu'estes-vous?
 EST. Ce qui je suis Madame,
 Telle qu'e d'un grand Roy lordonnera l'Arrest,
 Esclave s'il le veut, et Reyne s'il luy plaist (**D**, 890-892).

Così Vasti, riprendendo le argomentazioni di Ester sulla sua indignità, induce Ester a capovolgerle e a giustificare se stessa per il fatto che accetta l'amore di Assuero (**D**, 895-912); e se Vasti riprende gli argomenti di Ester, quest'ultima in un sottile gioco retorico di parallelismi riprende quelli con cui Assuero aveva tentato di convincerla al trono e all'amore (**D**, 733-772).

Il confronto con Vasti, da un lato fa sì che Ester, costruendosi come immagine positiva contrapposta a quella in negativo della rivale — contrapposizione, come si è detto, del tipo reale e del tipo ideale della regalità femminile —, conservi i caratteri edificanti dell'*exemplum*. Proprio perché la negatività di Vasti è proposta come rappresentazione concreta del potere, la positività di Ester appare sottrarsi in qualche modo al piano della realtà e situarsi nella dimensione della perfezione utopica, secondo l'icona della regina santa, quale era stata elaborata dalla religiosità medievale prima e controriformista poi. D'altra parte questo confronto, introducendo l'effetto di contrasto, accentua la caratterizzazione psicologica del personaggio Ester, che nel gioco dialettico istituito fra le due regine (**D**, 877-928) trova una rappresentazione in chiaroscuro nella quale la ieraticità dell'icona si stempera in un susseguirsi di reazioni più consone al contesto mondano della corte che a quello sacrale della *tragédie sainte*.

8. Il dissolversi del sacro nell'*Esther* di Du Ryer conclude un processo secolare, che trova il suo compimento anche nell'esaurirsi del genere della tragedia biblica intorno al 1650, tranne spo-

radiche e del tutto insignificanti eccezioni⁷⁷. La rinascita della *tragédie sainte* con Racine, e la rivisitazione del tema di *Esther*, offre alla nostra considerazione un'opera profondamente diversa dalle precedenti: un'opera che riassume una lunga riflessione sul fatto teatrale in rapporto col fatto religioso. L'esame di come si configura il personaggio di Ester — le cui trasformazioni precedenti abbiamo ripercorso — serve a comprendere il concludersi di questa riflessione⁷⁸.

Nel caso di Racine occorre mettere in conto varie componenti. Anzitutto, l'interesse per lo studio della Bibbia, che si intensifica lungo tutto il Seicento⁷⁹ e che negli ultimi decenni del secolo produce i grandi incunaboli della critica biblica intorno all'opera di Richard Simon⁸⁰. Interesse che si ripercuote nel biblismo quale si manifesta nel riferimento al testo sacro in letteratura⁸¹, e che si alimenta, per quanto riguarda l'approccio letterario, di una *lec-*

⁷⁷ Cfr. K. LOUKOVITCH, *op. cit.*, pp. 370-413.

⁷⁸ Sull'*Esther* raciniana cfr., anche per ulteriori indicazioni bibliografiche, la *Notice* di Georges Forestier in RACINE, *Œuvres complètes: I. Théâtre — Poésie*, éd. présentée, établie et annotée par G. Forestier, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1999, pp. 1673-1690 (a questa edizione si farà riferimento con la sigla **Ra**), e J. DUBU, '*Esther*'. *Bible et poésie dramatique*, in Id., *Racine aux miroirs*, Paris, SEDES, 1992, pp. 345-360; cfr. anche É. M. ZIMMERMANN, *La liberté et le destin dans le théâtre de Jean Racine*, Saratoga (Calif.), Anma Libri («Stanford French and Italian Studies», 24), 1982, pp. 120-133. Utile per ricostruire le fonti della spiritualità dell'*Esther* è G. SPILLEBOUT, *Le vocabulaire biblique dans les tragédies sacrées de Racine*, Genève, Droz, 1968.

⁷⁹ Cfr. AA. VV., *Le Grand Siècle et la Bible*, sous la direction de J.-R. Armogathe, Paris, Beauchesne («Bible de tous les temps», 6), 1989.

⁸⁰ Cfr. J. STEINMANN, *Richard Simon et les origines de l'exégèse biblique*, Paris, Desclée de Brouwer, 1960; J. D. WOODBRIDGE, *Richard Simon et la critique biblique*, in AA. VV., *Le Grand Siècle et la Bible*, cit., pp. 193-206.

⁸¹ Cfr. A. MICHEL, *La grandeur et l'humilité. La Bible dans l'esthétique littéraire en France*, *ibid.*, pp. 425-454; A. MANTERO, *Récits bibliques et poésie religieuse en France*, *ibid.*, pp. 455-480; AA. VV., *Poésie et Bible de la Renaissance à l'âge classique*, cit.

tio figuralis sorretta dal ricorso costante alla tradizione patristica. Il figurativismo trova impulso nella riflessione dei grandi *spirituels* del secolo⁸²: esso domina il succedersi delle generazioni di Port-Royal e, ancora nella seconda metà del Seicento, gode di una straordinaria reviviscenza, anche presso biblisti come quelli che fanno capo alla Bibbia di Sacy, che, innovatrice sul piano linguistico, è profondamente conservatrice nelle sue *Explications*. Ma il ricorrere al senso figurale, di per sé tradizionale — quasi resurrezione o permanenza dell'esegesi medievale —, è in particolar modo connesso ai periodi di tensione nella Chiesa, quali nel nostro caso sono gli anni della crisi giansenista e della revoca dell'editto di Nantes. E questo, perché «agli interrogativi nuovi che suscitano i momenti di rottura, si cercano nella Bibbia risposte di cui non c'era bisogno nei periodi di relativa tranquillità. In tali circostanze alcuni testi scritturali, letti e rilette e usurati dall'abitudine, acquistano improvvisamente un rilievo nuovo e lasciano intravedere dei significati a cui non si era mai pensato»⁸³.

Malgrado l'uso di edizioni della Bibbia frutto della filologia umanistica, anche Pascal è profondamente ancorato alla nozione di *figura*, e al metodo interpretativo che ne consegue. Non si tratta tuttavia di conservatorismo esegetico (sarebbe assurdo d'altra parte, come ha notato Philippe Sellier⁸⁴, rimproverare a Pascal di essere vissuto prima di Richard Simon), quanto piuttosto di adeguare la *lectio divina* a quella nozione di *Dieu caché* che si fa nelle *Pensées* principio ermeneutico⁸⁵. Ed è la concezione stessa del-

⁸² Cfr. H. SAVON, *Le figurisme et la 'Tradition des Pères'*, in AA. VV., *Le Grand Siècle et la Bible*, cit., pp. 757-785.

⁸³ *Ibid.*, p. 759.

⁸⁴ Cfr. PH. SELLIER, *La Bible de Pascal*, in AA. VV., *Le Grand Siècle et la Bible*, cit., pp. 701-719, qui p. 706.

⁸⁵ Cfr. *Pensées*, fr. 227 (Lafuma, 242-Brunschvicg, 585), in PASCAL, *Œuvres complètes*, éd. présentée, établie et annotée par M. Le Guern, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1998-2000, t. II, p. 625: «*Que Dieu s'est voulu cacher*. - S'il n'y avait qu'une religion, Dieu y serait bien manifeste. S'il n'y avait des martyrs qu'en notre religion, de même. Dieu étant ainsi caché, toute religion qui ne dit pas que Dieu est caché

l'indegnità dell'uomo peccatore che porta ad affermare la necessità della *figura* che cela e svela nello stesso tempo:

Mais Dieu n'ayant pas voulu découvrir ces choses à ce peuple qui en était indigne et ayant voulu néanmoins les produire afin qu'elles fussent crues, il en a prêté le temps clairement et les a quelquefois exprimées clairement mais abondamment en figures afin que ceux qui aimaient les choses figurantes s'y arrêtaient et que ceux qui aimaient les figurées les y vissent.⁸⁶

È pertanto una scelta ermeneutica che investe la concezione del rapporto uomo/storia, e delle possibilità e dei modi di lettura che l'uomo ha della realtà. Nello stesso tempo la nascita della critica biblica moderna — con Grozio, con Spinoza, ma soprattutto con Richard Simon, che introduce questa critica nel mondo cattolico — solleva reazioni forti che ribadiscono la necessità dell'esegesi figurale tradizionale, come bastione che difenda l'apologetica, e pertanto mettono al centro di ogni possibile approccio al testo biblico la nozione di *figura*: valga per tutti l'esempio di Bossuet, con la sua *Dissertation sur Grotius* pubblicata a Parigi nel 1703⁸⁷.

Racine, inserito in questo contesto, respira un'atmosfera impre-

n'est pas véritable; et toute religion qui n'en rend pas la raison n'est pas instruisante. La nôtre fait tout cela: *Vere tu es Deus absconditus*».

⁸⁶ *Ibid.*, fr. 253 (Lafuma 270-Brunschvicg 670).

⁸⁷ *Critiques judaïsantes* sono con spregio definiti da Bossuet i critici che rifuggono dal figurativismo: cfr. J.-B. BOSSUET, *Explication de la Prophétie d'Isaïe sur l'enfantement de la Sainte Vierge [...] et du Pseaume XXI, sur la passion et le délaissement de Notre-Seigneur*, Paris, Anisson, 1704, pp. 1-2: «Pendant que je m'occupais à découvrir les erreurs des critiques judaïsants, je sentais mon esprit ému en soi-même, en voyant des chrétiens, et des chrétiens savants qui semblaient même zélés pour la religion, au lieu de travailler comme ils devaient à l'édification de la foi, employer toute leur subtilité à éluder les prophéties sur lesquelles elle est appuyée, et, plus dangereux que les rabbins, leur fournir des armes pour combattre les apôtres et Jésus-Christ même».

gnata di biblismo⁸⁸. D'altra parte non solo la sua formazione — a partire dall'adolescenza e dalla prima giovinezza portorealista — è nutrita di studi biblici, ma lungo tutto il suo percorso intellettuale egli si preoccupa di raccogliere una ricca documentazione sulla Bibbia. L'analisi dell'*Inventaire après décès* della biblioteca di Racine⁸⁹ è illuminante. Anzitutto troviamo una ricchissima collezione di edizioni della Bibbia (Antico e Nuovo Testamento), alcune annotate di mano del poeta con precisazioni di carattere linguistico e rimandi da un'edizione all'altra⁹⁰; inoltre abbiamo abbondanza di volumi destinati a facilitare la comprensione del testo scritturale, quali indici, concordanze, sinossi e opere esegetiche; infine riscontriamo la presenza di opere a carattere storico, che possono offrire un apporto al lettore dei testi sacri.

Lo stesso atteggiamento mentale che guida Racine nel confronto con la classicità — soprattutto per quanto riguarda il trattamento dei miti⁹¹ —, e lo avvia in direzioni diverse da quelle della tragedia di Corneille e degli epigoni di quest'ultimo, come pure la riflessione ermeneutica sulla pagina biblica assimilata dai maestri di Port-Royal, e più genericamente dalla spiritualità del secondo Seicento attraverso l'omiletica e il dibattito teologico intensificato dal succedersi delle *querelles*, conducono a una *tragédie sainte* ben distante da quella che aveva trovato in Corneil-

⁸⁸ Cfr. J. DUBU, *Racine et la Bible*, in ID., *Racine aux miroirs*, cit., pp. 313-326.

⁸⁹ Cfr. E. BALMAS, *L'inventario della biblioteca di Racine*, «Annali dell'Università di Padova», serie I, vol. I (1964-1965), pp. 411-472. Per ricostruire il contesto culturale, per quanto concerne la biblistica, in cui Racine si trovò immerso cfr. anche O. BARENNE, *Une grande bibliothèque de Port-Royal. Inventaire inédit de la Bibliothèque de Isaac-Louis Le Maître de Sacy (7 avril 1684)*, Paris, Études Augustiniennes, 1985.

⁹⁰ Ritroviamo lo spirito filologico e l'interesse lessicale che risulta dalle annotazioni agli autori classici: cfr. E. ROSSI, 'Les detours obscurs'. *Le annotazioni di Racine alle tragedie greche*, Fasano (Bari), Schena, 1994.

⁹¹ Cfr. le *Préfaces* a *Andromaque*, *Iphigénie* e *Phèdre*.

le (*Polyeucte*, 1643 — *Théodore*, 1646), Du Ryer (*Saül*, 1642 — *Esther*, 1644) e Rotrou (*Le Véritable saint Genest*, 1645) massimamente realizzazione⁹². Se il dramma sacro degli anni quaranta, anche quello biblico, per influsso della tragedia seneciana e di quella contemporanea dà maggiore rilievo al motivo amoroso e a quello politico⁹³, lasciando cadere o mettendo in secondo piano, come si è visto per l'*Esther* di Du Ryer, la dimensione figurale e la riflessione teologica⁹⁴, Racine, a distanza di mezzo secolo, ritorna a una azione tragica sacra che è anzitutto *lectio figuralis* della Bibbia. È vero che i quarantacinque anni che separano la sua *Esther* da quella di Du Ryer hanno visto scoppiare e intensificarsi la polemica sul teatro⁹⁵. L'avversione del *milieu dévot* non è ri-

⁹² Per una rassegna di *tragédies saintes* in Francia negli anni quaranta del Seicento cfr. K. LOUKOVITCH, *op. cit.*, pp. 296-331.

⁹³ Cfr. M. MILLER, *Introduction* a DU RYER, *Saül. Tragédie (1642)*, par M. Miller, préface de G. Forestier, Toulouse, Société de Littératures Classiques, 1996, pp. XI-XXXIII, qui p. XXVI.

⁹⁴ È vero che Corneille, distinguendo fra *tragédie sainte* ispirata alla Bibbia e *tragédie sainte* ispirata alla vita dei santi, considera la seconda aperta a una libera invenzione, mentre mantiene inderogabile la fedeltà alla vicenda scritturale nella prima («Nous ne devons qu'une croyance pieuse à la vie des Saints, et nous avons le même droit sur ce que nous en tirons pour le porter sur le Théâtre, que sur ce que nous empruntons des autres Histoires. Mais nous devons une foi Chrétienne et indispensable à tout ce qui est dans la Bible, qui ne nous laisse aucune liberté d'y rien changer»: cfr. l'*Examen* critico del *Polyeucte*, pubblicato per la prima volta nell'edizione collettiva delle *Œuvres* del 1660, in CORNEILLE, *Œuvres complètes*, ed. G. Couton cit., t. I, p. 979), ed è vero anche che si riferisce sempre alla seconda, quando vanta l'*agréable mélange* di amore umano e ispirazione religiosa («[...] les tendresses de l'amour humain y font un si agréable mélange avec la fermeté du divin, que sa représentation satisfait tout ensemble les Dévots et les gens du Monde»: *ibid.*, p. 980). Tuttavia la tragedia biblica degli anni quaranta — quella di Du Ryer appunto — non interpreta la norma della fedeltà al testo scritturale in una prospettiva di resa religiosa.

⁹⁵ Cfr. CH. URBAIN-É. LEVESQUE, *L'Église et le théâtre*, Paris, Grasset, 1930; J. DUBU, *Les églises chrétiennes et le théâtre (1550-1850)*, Grenoble, P.U.G., 1997; P. NICOLE, *Traité de la Comédie, et autres pièces d'un*

volta soltanto al teatro profano, ma anche a quello religioso⁹⁶. Fin dal 1657 d'Aubignac giustifica, nella *Pratique du théâtre*, la sua ostilità alla *tragédie sainte* con le seguenti motivazioni: rappresentare soggetti sacri sulla scena è come profanarli, come pure è profanazione mescolare sacro e profano; inoltre è tradire la verità della storia sacra volerla abbellire con delle invenzioni fantastiche; infine presentare argomenti religiosi sul palcoscenico significa esporli allo scherno dei miscredenti⁹⁷. Ma per Racine, che pure era stato coinvolto nella polemica pro e contro il teatro fin dall'epoca della *querelle des Imaginaires* (1665-1667)⁹⁸, non si tratta solo, nelle sue scelte 'bibliche', di un condizionamento da parte di questo grande *débat* — e delle esigenze moralistiche di Madame de Maintenon, committente delle *pièces sacre*⁹⁹, quan-

procès du théâtre, éd. crit. par L. Thirouin, Paris, Champion, 1998.

⁹⁶ Cfr. ad esempio A. DE BOURBON, PRINCE DE CONTI, *Traité de la Comédie et des Spectacles* (Paris, Louis Billaine, 1666), in P. NICOLE, *op. cit.*, pp. 194-215, qui p. 215: «La seconde chose qu'ils objectent est qu'il y a des Comédies saintes, qui ne laissent pas d'être très belles, et sur cela on ne manque jamais de citer *Polyeucte*, car il serait difficile d'en citer beaucoup d'autres. Mais en vérité, y a-t-il rien de plus sec et de moins agréable que ce qui est de saint dans cet ouvrage? Y a-t-il rien de plus délicat et de plus passionné que ce qu'il y a de profane?».

⁹⁷ Cfr. F. HÉDELIN D'AUBIGNAC, *La Pratique du théâtre* (Paris, Antoine de Sommerville, 1657), éd. par P. Martino, Paris-Alger, Champion-Carbonel, 1927, passim.

⁹⁸ Cfr. *La querelle de Racine et de Port-Royal*, in P. NICOLE, *op. cit.*, pp. 217-277.

⁹⁹ Un'eco di questo doppio condizionamento — della polemica sulla moralità del teatro e delle esigenze della committente — abbiamo nella *Préface* di *Esther*: «Mais la plupart des plus excellents vers de notre Langue ayant été composés sur des matières fort profanes, et nos plus beaux airs étant sur des paroles extrêmement molles et efféminées, capables de faire des impressions dangereuses sur de jeunes esprits; les Personnes illustres, qui ont bien voulu prendre la principale direction de cette Maison, ont souhaité qu'il y eût quelque Ouvrage, qui sans avoir tous ces défauts, pût produire une partie de ces bons effets. Elles me firent l'honneur de me communiquer leur dessein, et même de me demander si je ne pourrais pas faire sur quelque sujet de piété et de morale une espèce de Poème, où le chant fût

to di una volontà classicista di fedeltà ai testi antichi e nello stesso tempo di una riflessione teologica sul testo scritturale nel quadro dell'esegesi e dell'omiletica del tempo¹⁰⁰.

In tale prospettiva, la preoccupazione di Racine è di seguire con la massima fedeltà il dettato scritturale:

Et je crus de mon côté que je trouverais assez de facilité à traiter ce sujet; d'autant plus qu'il me sembla que, sans altérer aucune des circonstances tant soit peu considérables de l'Écriture sainte, ce qui serait à mon avis une espèce de sacrilège, je pourrais remplir toute mon Action avec les seules Scènes, que Dieu lui-même, pour ainsi dire, a préparées (Ra, p. 946);

dettato che di per stesso ha la capacità di suscitare forti emozioni («[...] les grandes vérités de l'Écriture, et la manière sublime dont elles y sont énoncées, pour peu qu'on les présente, même imparfaitement, aux yeux des hommes, sont si propres à les frapper»),

mêlé avec le récit; le tout lié par une action qui rendit la chose plus vive et moins capable d'ennuyer» (Ra, pp. 945-946).

¹⁰⁰ Stando alla testimonianza delle cronache, vi fu una lettura figurale della *pièce*, cui peraltro Racine non doveva essere estraneo, di tipo mondano, da parte degli spettatori della corte che videro in *Esther*, non tanto allusioni teologiche o liturgiche, quanto precisi riferimenti alla situazione familiare di Luigi XIV il quale, alcuni anni prima, aveva allontanato la favorita Madame de Montespan (Vasthi) e aveva poi sposato Madame de Maintenon (Esther). Madame de La Fayette nei suoi *Mémoires de la Cour de France*, facendo un rendiconto ironico della rappresentazione della *pièce*, istituisce questo rapporto così poco religiosamente 'figurale': «La comédie représentoit en quelque sorte la chute de madame de Montespan et l'élévation de madame de Maintenon: toute la différence fut, qu'Esther étoit un peu plus jeune, et moins précieuse en fait de piété. L'application qu'on lui faisoit du caractère d'Esther, et de celui de Vasthi à madame de Montespan, fit qu'elle ne fut pas fâchée de rendre public un divertissement qui n'avoit été fait que pour la communauté, et pour quelques-unes de ses amies particulières» (MADAME DE LA FAYETTE, *Mémoires de la Cour de France pour les années 1688 et 1689*, Paris, Colnet-Pillet, 1823, rééd. Paris, Ed. Galic, 1962, pp. 68-69).

ibid.). D'altra parte la scelta del libro di *Esther* è connessa non alle potenzialità drammatiche ma agli insegnamenti in esso contenuti («Je leur proposai le sujet d'Esther, qui les frappa d'abord, cette histoire leur paraissant pleine de grandes leçons d'amour de Dieu, et de détachement du monde au milieu du monde même», *ibid.*). In certo qual modo la drammatizzazione del testo sacro si presenta come lettura figurale nella misura in cui è anzitutto lettura morale — quasi Racine mirasse a comporre dei *Moralia in Esther* —, e la *figura* viene intesa prima ancora che come *forma futuri*, come preannuncio di realtà morali.

Per la fedeltà assoluta alla Scrittura le *tragédies saintes* di Racine sono recepite dai lettori nella dimensione storica, dimensione in cui esse ritrovano la *vérité*, esattamente come nella fedeltà ai modelli antichi le tragedie profane trovavano una garanzia di verosimiglianza. Anche in questo caso l'adesione alla lettera scritturale è garanzia di verità per ragioni filologiche di fedeltà testuale e per ragioni religiose, in quanto l'adesione alla Bibbia è adesione a una parola di verità. Così scriverà Saint-Simon qualche decina d'anni più tardi, a proposito di *Esther* e di *Athalie*:

[...] ce sont des tragédies saintes, où la vérité de l'histoire est d'autant plus conservée que le respect dû à l'Écriture sainte n'y pourroit souffrir d'altération.¹⁰¹

Parola di Dio, Verità, Storia: su queste basi poggia la tragedia biblica di Racine, il quale nella *Préface* a *Esther* sottolinea la sua volontà di storicizzare — pur evitando di mescolare sacro e profano — *pour mieux peindre* il personaggio che collega la vicenda biblica alla Storia:

Au reste, quoique j'aie évité soigneusement de mêler le profane avec le sacré, j'ai cru néanmoins que je pouvais emprunter deux

¹⁰¹ SAINT-SIMON, *Mémoires*, texte établi et annoté par G. Truc, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1953-1961, t. I, pp. 623-624.

ou trois traits d'Hérodote, pour mieux peindre Assuérus. Car j'ai suivi le sentiment de plusieurs savants Interprètes de l'Écriture, qui tiennent que ce Roi est le même que le fameux Darius fils d'Hyastaspes, dont parle cet Historien. En effet ils en rapportent quantité de preuves, dont quelques-unes me paraissent des démonstrations. Mais je n'ai pas jugé à propos de croire ce même Hérodote sur sa parole, lorsqu'il dit que les Perses n'élevaient ni temples, ni autels, ni statues à leurs Dieux, et qu'ils ne se servaient point de libations dans leurs sacrifices. *Son témoignage est expressément détruit par l'Écriture*, aussi bien que par Xénophon beaucoup mieux instruit que lui des mœurs et des affaires de la Perse, et enfin par Quinte-Curce (Ra, p. 947: sottolineature nostra).

Volontà di storicizzazione che non contrasta con il primato attribuito alla Bibbia quale testimonianza ultima di verità — ben al di sopra di qualsiasi documento storico profano —, ma che in parte coinvolge l'approccio al testo scritturale, introducendo una metodologia di raffronti eruditi intertestuali, che dimostra come Racine, sebbene ancorato alla tradizione spirituale della *lectio figuralis*, non sia, da buon filologo, estraneo agli apporti della nuova critica biblica¹⁰².

¹⁰² Per quanto riguarda i riferimenti ai testi greci classici è interessante quanto Jean Dubu ('*Athalie*', *les 'Perses' d'Eschyle et les liturgies des rois*, in J. DUBU, *Racine aux miroirs*, cit., pp. 377-398) osserva a proposito di un possibile rapporto di Racine con l'Eschilo dei *Persiani*. Proprio l'identificazione, tramite Erodoto, di Assuero con Dario suggerirebbe un richiamo alla βασιλεια eschilea («madre di Serse, sposa di Dario», *Persiani*, v. 156) che si avvanza «simile alla luce che irradia dagli occhi degli dei» (*ibid.*, vv. 150-151); richiamo che Dubu (cfr. anche *Racine et la Bible*, cit., p. 322) instaura più che con *Esther* con *Athalie*, considerando la regina di Israele figura antinomica della moglie di Dario nella scena dell'entrata nel tempio, che sarebbe un'imitazione e *contrario* dell'arrivo maestoso di Atossa davanti al palazzo reale di Susa. In effetti, questo raffronto confermerebbe la fusione di biblismo e classicità, o meglio la rivisitazione della Bibbia — pur sempre fedelmente parafrasata — alla luce dell'immaginario classico. Però, se tale connessione è accettabile, si può introdurre anche il parallelo *Esther/Persiani*. È vero che Roy C. Knight (*Racine et la Grèce*, Paris, Nizet, 1974, 2ª ed., pp. 397-398) ritiene improbabile un rapporto

Si tratta di una concezione della *tragédie sainte* che Racine stesso definisce santamente austera, permeata profondamente dal senso del divino e dalla Verità, al punto da apparire fastidiosa a coloro che cercano nel teatro la rappresentazione delle *folles passions*, del tutto estranee a quel sentimento di pace che si respira nell'*Esther*:

Et vous, qui vous plaisez aux folles passions,
 Qu'allument dans vos cœurs les vaines fictions,
 Dont l'oreille s'ennuie au son de mes paroles,
 Fuyez de mes plaisirs la sainte austerité.
 Tout respire ici Dieu, la paix, la vérité
 (Ra, Prologue, 65-70).

Le *vaines fictions* suscitano le *folles passions*, il discorso di Racine nell'*Esther*, intessuto delle parole della *Piété*, produce invece *plaisirs innocents*. È questa visione severa del piacere che presiede alla creazione del personaggio drammatico, vero in quanto fedele al dettato scritturale. In effetti nell'*Esther* Racine segue passo passo il testo biblico — in genere nella versione greca dei LXX, ripresa peraltro dalla *Vulgata* — dalla terza scena dell'atto I alla fine (le parti corali sono parafrasi di libri profetici e sapienziali).

di fonti tra Racine ed Eschilo, ma, per usare la distinzione che lo stesso Knight opera fra *sources* e *souvenirs* (*ibid.*), possiamo individuare delle consonanze tra il classicismo raciniano e la tragedia di Eschilo. Infatti, fin dalla sua prima apparizione la βασιλεια eschilea viene salutata con stilemi che a noi possono sembrare simili a quelli con cui Racine tratteggia Ester («Sveti su tutte, in Persia, sulle donne che si fasciano in vita, o Signora, madre di Serse, o sposa di Dario: fosti sua, l'amata di un dio della Persia»: *Persiani*, vv. 155-157); ma soprattutto nel primo e secondo episodio della tragedia greca la rappresentazione della religiosità di Atossa e lo sconforto che essa manifesta per i presagi di sventura che gravano sul suo popolo hanno una corrispondenza, anche se casuale, con l'evocazione di Ester in preghiera, smarrita per la preannunciata distruzione degli Ebrei (non dimentichiamo che nella sua *Préface* il poeta francese afferma di aver voluto realizzare una struttura simile a quella della tragedia greca, mista di *Chœur*, *Chant* e *Action*, Ra, p. 946).

Nella prima scena dell'atto I in una lunga *tirade* (Ra, 31-88) Racine ricalca fedelmente *Esth.*, 2, 1-18. Ma il semplice fatto di trasformare il brano scritturale in un discorso rievocativo degli antecedenti, messo sulla bocca di Ester, ne cambia il ruolo strutturale e fa del racconto biblico un elemento di forte caratterizzazione del personaggio, caratterizzazione accentuata da quella che è un'aggiunzione raciniana all'interno della battuta (Ra, 81-88). Dopo avere ripercorso la vicenda dell'elezione a sposa e regina, Ester rievoca in questa addizione il disagio e il rimorso suscitati in lei dal successo («Hélas! durant ces jours de joie et de festins, / quelle était en secret ma honte, et mes chagrins!», Ra, 81-82). Disagio e rimorso che sono un'invenzione di Racine¹⁰³, e fanno di Ester — *figura* di intercessione e mediazione salvifica — un personaggio motivato da una situazione di sofferenza che condiziona emozioni e azioni.

In apertura di tragedia Ester si autorappresenta, in contrapposizione all'*altière Vasthi* (Ra, 32), secondo le categorie della debolezza e del nascondimento, della riservatezza e dell'estraneità al potere: la sua educazione è stata *solitaire et cachée* (Ra, 43),

¹⁰³ Di questo disagio e di questo rimorso, da Racine collegati alla consapevolezza che Ester ha dell'oppressione sofferta dagli Ebrei («Esther, disais-je, Esther dans la pourpre est assise. / La moitié de la Terre à son sceptre est soumise. / Et de Jérusalem l'herbe cache les murs! / Sion, repaire affreux de reptiles impurs, / voit de son Temple saint les pierres dispersées, / et du Dieu d'Israël les fêtes sont cessées!», Ra, 83-88), non vi è traccia nel testo biblico. Anzi, in *Esth.*, 14, 2 Ester ricorda la reggia come un luogo che è stato teatro della sua gioia: «omniaque loca, in quibus antea laetari consueverat, crinium laceratione complevit». È vero che nella sua preghiera a Dio Ester rivendica di aver provato disgusto per la sua grandezza («Tu scis necessitatem meam, quod abominer signum superbiae et gloriae meae, quod est super caput meum in diebus ostentationis meae, et detester illud quasi pannum menstruatae, et non portem in diebus silentii mei; et quod non comederim in mensa Aman, nec mihi placuerit convivium regis, et non biberim vinum libaminum, et nunquam laetata sit ancilla tua, ex quo huc translata sum usque in praesentem diem, nisi in te, Domine, Deus Abraham»: *Esth.*, 14, 16-17), ma non si tratta di un atteggiamento dettato dal raffronto con la condizione dei correligionari, bensì di una dimostrazione di modestia.

un compito troppo grande è stato affidato alle sue *faibles mains* (Ra, 51)¹⁰⁴ e *faibles* sono i suoi *attraits* (Ra, 70), essa ubbidisce *tremblante* (Ra, 53), alla *brigue* e all'*artifice* mondano oppone soltanto le sue *larmes* (Ra, 63-64). Si tratta di una precisa caratterizzazione che condiziona la psicologia del personaggio lungo tutta la *pièce*. Ma questa contrapposizione a Vasti ha connotazioni ben diverse da quelle che definivano lo scontro Ester/Vasti in Du Ryer. Mentre là tutto si giocava nella dimensione politica, tra riflessioni neostoiche sulla mutevolezza della fortuna e impennate di orgoglio aristocratico, in Racine Ester è sacralizzata mediante l'impiego di stilemi scritturali e di un immaginario che riporta all'agiografia biblica. Se Ester fa memoria della propria debolezza come della debolezza del giusto che trionfa sulla forza dell'empio («il me tira du sein de mon obscurité, / [...] sur mes faibles mains fondant leur délivrance», Ra, 50-51)¹⁰⁵ e il suo sacrificio di lacrime («de mes larmes au Ciel j'offrais le sacrifice», Ra, 64) richiama il *sacrificium Deo spiritus contribulatus*¹⁰⁶, nell'insieme tutta la *tirade* proemiale di *Esther* può essere letta come un adombramento di luoghi mariani dal vangelo

¹⁰⁴ Il tema — e l'immagine — della *faible main* era già stato introdotto nella *tirade* di Mardocheo della quarta scena dell'atto I: «Et s'il faut que sa voix frappe en vain vos oreilles, / nous n'en verrons pas moins éclater ses merveilles. / Il [= Dieu] peut confondre Aman, il peut briser nos fers / par la plus faible mains qui soit dans l'Univers» (Ra, 233-236), ove aveva una valenza di riflessione teologica che si ripercuote sulla rappresentazione di Ester, quando il personaggio viene qualificato secondo la categoria della debolezza. Si tratta infatti della debolezza di cui si serve Dio per *confondre* i potenti e per fare *éclater ses merveilles*. Così Ester, la cui debolezza è elemento caratterizzante il personaggio, proprio in virtù di questa stessa debolezza è *figura* dell'intervento onnipotente di Dio.

¹⁰⁵ Cfr. *Psalm.*, 30, 11: «Infirmata est in paupertate virtus mea»; 29, 4: «Domine, eduxisti ab inferno animam meam»; 17, 28: «Quoniam tu populum humilem salvum facies, et oculos superbiorum humiliabis»; e *passim* nei Salmi.

¹⁰⁶ Cfr. *Psalm.*, 50, 19: «Sacrificium Deo spiritus contribulatus; cor contritum et humiliatum, Deus, non despicias».

di Luca — dall'annunciazione e dal *Magnificat* — che vengono evocati nel racconto della pre-istoria dell'eroina. Ester si staglia sullo sfondo delle *cabales*, che si moltiplicano intorno a lei ad opera di un intero *peuple de Rivaies* (Ra, 55-56), opponendo penitenza e preghiera all'intrigo. Prescelta per la *délivrance* degli Ebrei, essa è stata trasportata dall'*obscurité* in cui è cresciuta alla ribalta della vita pubblica — nel luogo della negatività morale — a testimoniare, con la preghiera e la sofferenza, la rispondenza obbediente ai disegni della Provvidenza («À ses desseins secrets tremblante j'obéis», Ra, 53). Nell'economia della salvezza Ester, liberando il popolo da cui discenderà il Messia, preannuncia con questa sua obbedienza il *Fiat* di Maria. La lettura di Ester come prefigurazione della Vergine — lettura tipologica che la spiritualità cattolica del Seicento ripropone, come attestano le citate *Louanges de la Sainte Vierge* di Corneille — trova qui una sua variante: Ester è *figura* di Maria non solo per la dignità di regina e per l'efficacia della sua intercessione, ma anche in quanto *virgo humilis et obediens*¹⁰⁷. Tutte le connotazioni del vangelo lucano dell'infanzia, su cui si soffermerà l'agiografia mariana nei secoli, dall'esegesi biblica all'omiletica alla liturgia, hanno qui una evidente corrispondenza:

¹⁰⁷ Già le *Louanges* mariane di Corneille nel riferimento figurale a Ester sottolineano, a partire dalla contrapposizione con la *superbe Vasthi*, il pregio dell'umiltà («L'arrogance fait choir, l'humilité relève»; «En l'une [= Ester, contrapposta a Vasti] on voit un cœur à la vertu formé, / un cœur humble, un cœur doux, et digne d'être aimé, / mais qui ne sait aimer qu'avec obéissance»: *Louanges*, cit., pp. 549-550, vv. 579 e 582-584); nel testo di Corneille Ester e Maria si distinguono, prima che per l'intervento di intercessione, per l'umiltà e per la dolcezza, premesse considerate anche in funzione dell'efficacia di tale intervento («Sainte Vierge, est-il rien au Monde / ou plus humble, ou plus doux, ou plus charmant que toi?», vv. 591-592; «Tu veux donc bien qu'Esther ait place en ton image, / que ses traits les plus beaux servent d'ombres aux tiens, / toi dont les actions, toi dont les entretiens / ont tant d'humilité, tant d'amour en partage», vv. 601-604). La *Bible de Royaumont* divide il *Livre d'Esther* in tre capitoli di cui il primo è intitolato «Humilité d'Esther» (cfr. R. JASINSKI, *op. cit.*, p. 98).

Et ingressus angelus ad eam, dixit: Ave, gratia plena; Dominus tecum; benedicta tu in mulieribus. Quae cum audisset, *turbata est in sermone eius*; et cogitabat qualis esset ista salutatio. Et ait angelus ei: *Ne timeas, Maria, invenisti enim gratiam apud Deum*; ecce concipies in utero, et paries filium, et vocabis nomen eius Iesum. Hic erit magnus, et Filius Altissimi vocabitur, et dabit illi Dominus Deus sedem David, patris eius; et regnabit in domo Iacob in aeternum, et regni eius non erit finis. Dixit autem Maria ad angelum: Quomodo fiet istud, quoniam virum non cognosco? Et respondens angelus dixit ei: *Spiritus sanctus superveniet in te, et virtus Altissimi obumbrabit tibi*. Ideoque et quod nascetur ex te sanctum, vocabitur Filius Dei. Et ecce Elisabeth, cognata tua, et ipsa concepit filium in senectute sua; et hic mensis sextus est illi, quae vocatur sterilis; quia non erit impossibile apud Deum omne verbum. Dixit autem Maria: *Ecce ancilla Domini, fiat mihi secundum verbum tuum*. Et discessit ab illa angelus. [...] Et ait Maria: Magnificat anima mea Dominum; et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo. Quia *respexit humilitatem ancillae suae*; ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes. Quia fecit mihi magna qui potens est, et sanctum nomen eius. Et misericordia eius a progenie in progenies timentibus eum. *Fecit potentiam in brachio suo; dispersit superbos mente cordis sui. Deposuit potentes de sede, et exaltavit humiles*. Esurientes implevit bonis, et divites dimisit inanes. Suscepit Israel, puerum suum, recordatus misericordiae suae: sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini eius in saecula (*Luc.*, 1, 28-38 e 46-55: sottolineature nostre).

Alla scena dell'annunciazione riporta il tema dell'*humilitas* e del timore da un lato, e dall'altro quello del compiacimento che si manifesta dall'alto («invenisti gratiam apud Deum»¹⁰⁸; «virtus

¹⁰⁸ Si può notare che il vangelo lucano dell'infanzia — esso stesso tessitura di riferimenti veterotestamentari (cfr. B. RIGAUX, *Témoignage de l'évangile de Luc*, Bruges, Desclée de Brouwer, 1970, pp. 107-131) — riecheggia qui *Esth.*, 2, 9 («Quae placuit ei, et invenit gratiam in conspectu illius»).

Altissimi obumbrabit tibi»). L'elezione di Ester da parte di Assuero assume infatti il carattere di un dono di Grazia:

Enfin on m'annonça l'ordre d'Assuérus.
Devant ce fier Monarque, Élise, je parus.
Dieu tient le cœur des Rois entre ses mains puissantes.
Il fait que tout prospère aux âmes innocentes,
Tandis qu'en ses projets l'Orgueilleux est trompé.
De mes faibles attrait le Roi parus frappé.
Il m'observa longtemps dans un sombre silence.
Et le Ciel, qui pour moi fit pencher la balance,
Dans ce temps-là sans doute agissait sur son cœur.
Enfin avec des yeux où régnait la douceur,
Soyez Reine, dit-il; et dès ce moment même
De sa main sur mon front posa son diadème (**Ra**, 65-76).

Così, al *Magnificat* riporta la contrapposizione *âmes innocentes/Orgueilleux*, come pure il tema dell'umiltà esaltata.

La rilettura delle pagine bibliche da parte di Racine — rilettura fedele al contesto veterotestamentario — accentuando questi aspetti di prefigurazione mariana, mette in evidenza una caratterizzazione di Ester che, pur conservando fortemente gli elementi figurali, permette una rappresentazione del personaggio coerente e nettamente delineata sul piano della psicologia drammatica. L'*humilitas* e il *timor*, quali connotazioni di fondo di Ester, creano le premesse per quel contrasto fragilità/potere, umiltà/superbia, innocenza/iniquità, su cui poggia il nucleo tragico della *pièce*.

La fedeltà testuale nei confronti del dettato scritturale è costante, come si è detto, nell'*Esther* di Racine: e proprio nelle scene in cui l'eroina conduce l'azione si evidenzia questa duplice componente del discorso raciniano, la sollecitazione del senso spirituale-figurale dell'episodio biblico e la costruzione di una situazione psicologica. Nella settima scena dell'atto II (**Ra**, 631-712) Racine si serve di spunti offerti dal testo biblico fedelmente seguito (peraltro nella versione greca, conservata anche nella *Vulgata*):

Die autem tertio deposuit vestimenta ornatus sui, et circumdata est gloria sua. Cumque regio fulgeret habitu, et invocasset omnium

rectorem et salvatorem Deum, *assumpsit duas famulas, et super unam quidem innitebatur*, quasi prae deliciis et nimia teneritudine corpus suum ferre non sustinens; altera autem famularum sequebatur dominam, defluentia in humum indumenta sustentans. Ipsa autem roseo colore vultum perfusa, et gratis ac nitentibus oculis, tristem celabat animum, et nimio timore contractum. Ingressa igitur cuncta per ordinem ostia, stetit contra regem, ubi ille residebat super solium regni sui, indutus vestibus regiis, auroque fulgens, et pretiosis lapidibus; eratque terribilis aspectu. Cumque elevasset faciem, et ardentibus oculis furorem pectoris indicasset, *regina corruit, et in pallorem colore mutato, lassum super ancillulam reclinavit caput*. Convertitque Deus spiritum regis in mansuetudinem; et festinus ac metuens exilivit de solio, et sustentans eam ulnis suis, donec rediret ad se, his verbis blandiebatur: *Quid habes, Esther? Ego sum frater tuus; noli metuere. Non morieris; non enim pro te, sed pro omnibus haec lex constituta est. Accede igitur, et tange sceptrum*. Cumque illa reticeret, tulit virgam et posuit super collum eius, et osculatus est eam, et ait: *Cur mihi non loqueris? Quae respondit: Vidi te, domine, quasi angelum Dei, et conturbatum est cor meum prae timore gloriae tuae. Valde enim mirabilis es, domine, et facies tua plena est gratiarum*. Cumque loqueretur, rursus corruit, et pene exanimata est. *Rex autem turbabatur, et omnes ministri eius consolabantur eam (Esth., 15, 4-19: sottolineature nostre)¹⁰⁹*.

Il calco è fedele, in alcuni casi è traduzione letterale (**Ra**, 637-640=*Esth.*, 15, 12-14; **Ra**, 645-646=*Esth.*, 15, 16; **Ra**, 655=*Esth.*, 15, 19):

¹⁰⁹ Secondo Jasinski (*op. cit.*, pp. 105-131), che istituisce un convincente raffronto sia con la Bibbia di Lemaître de Sacy sia con il commento, dello stesso autore, al libro di *Ester*, Racine si sarebbe servito di questa versione della Scrittura nell'elaborazione della sua *pièce*. Ciononostante si preferisce qui fare riferimento alla *Vulgata*, versione di cui con assoluta certezza Racine si è nutrito fin dagli anni della sua prima formazione, in quanto tale testo attraverso la mediazione liturgica — mediazione che riteniamo essenziale nell'elaborazione dell'immaginario e dell'ideologia religiosa raciniana — entra in un ampio circuito devozionale.

ESTH. Mes filles, soutenez votre Reine éperdue.
Je me meurs. (*Elle tombe évanouie*) **ASS.** Dieux puissants!
Quelle étrange pâleur
De son teint tout à coup efface la couleur?
Esther, que craignez-vous? Suis-je pas votre Frère?
Est-ce pour vous qu'est fait un ordre si sévère?
Vivez. Le sceptre d'or, que vous tend cette main,
Pour vous de ma clémence est un gage certain.
ESTH. Quelle voix salubre ordonne que je vive,
Et rappelle en mon sein mon âme fugitive?
ASS. Ne connaissez-vous pas la voix de votre Époux?
Encore un coup vivez, et revenez à vous.
ESTH. Seigneur, je n'ai jamais contemplé qu'avec crainte
L'auguste majesté sur votre front empreinte.
Jugez combien ce front irrité contre moi
Dans mon âme troublée a dû jeter d'effroi.
Sur ce trône sacré, qu'environne la foudre,
J'ai cru vous voir tout prêt à me réduire en poudre.
Hélas! sans frissonner, quel cœur audacieux
Soutiendrait les éclairs qui partaient de vos yeux?
Ainsi du Dieu vivant la colère étincelle...
ASS. Ô Soleil! Ô Flambeaux de lumière immortelle!
Je me trouble moi-même, et sans frémissement
Je ne puis voir sa peine et son saisissement.
Calmez, Reine, calmez la frayeur qui vous presse.
Du cœur d'Assuérus souveraine maîtresse,
Éprouvez seulement son ardente amitié.
Faut-il de mes États vous donner la moitié?¹¹⁰
(**Ra**, 634-660).

Ma con ogni evidenza Racine ha frugato con estrema attenzione nel testo scritturale per coglierne ed esaltarne tutti gli elementi che si prestano a una trasposizione drammatica in cui si imponga la dimensione emozionale. Soprattutto l'autore ottie-

¹¹⁰ Cfr. *Esth.*, 5, 3: «Quae est petitio tua? Etiam si dimidiam partem regni petieris, dabitur tibi». Racine fonde il testo della versione ebraica con quello greco dei LXX (entrambi conservati nella *Vulgata*).

ne il massimo effetto patetico dal particolare dello svenimento («regina corrui, et in pallorem colore mutato lassum super ancillulam reclinavit caput»), particolare che più d'ogni altro ha attratto i pittori del Cinque e Seicento. Accolto naturalmente il riferimento al pallore — che Racine drammatizza affidandone ad Assuero la constatazione, sotto forma di diagnosi allarmata —, lo svenimento è reso più inquietante dal *je me meurs* di Ester in cui viene trasposto il *reclinavit caput*, stilema che per un probabile rimando intertestuale, evocando l'evangelico «Et *inclinato capite*, emisit spiritum» (*Joan.*, 19, 30) di immediata e sicura risonanza devozionale, riporta all'immaginario della Passione e quindi della morte salvifica per eccellenza.

Il testo, poi, viene sollecitato per ricavarne ogni dettaglio che serva a sottolineare il gioco amoroso. Come in una novella galante, lo svenimento diventa motore di gesti a connotazione sensuale, e l'amata finisce nelle braccia dell'amante. L'abbraccio del re è già disegnato nella Bibbia («et *sustentans eam ulnis suis*, donec rediret ad se, his verbis *blandiebatur*»). Il 'capovolgimento di situazione', tema di fondo del libro biblico, ha qui la sua prima realizzazione nella conversione di Assuero dal *furor* alla *mansuetudo*. Fedele al testo antico Racine ne accentua l'elemento sentimentale. Lo stretto rapporto interpersonale, che già l'*Ester* biblica evocava con espressione semitica mediante l'immagine del fratello («Ego sum frater tuus») — immagine ripresa dalla *pièce* francese —, si manifesta ora come passione. Passione, è vero, suscitata dalla virtù («De l'aimable Vertu doux et puissants attraits!», **Ra**, 671): ma gli *attraits* della virtù assumono qui una valenza erotica. Della passione infatti viene sottolineato il potere sovrano che domina il cuore («Du cœur d'Assuérus souveraine maîtresse», **Ra**, 658; «m'offre sur son cœur un pouvoir souverain», **Ra**, 664), ed esercita una presa esclusiva e duratura («Je ne trouve qu'en vous je ne sais quelle grâce, / qui me charme *tousjours*, et *jamais* ne me lasse», **Ra**, 669-670). Questa passione è ardore («ardente amitié», **Ra**, 659) e provoca emozioni fisiche («sans *frémissement* / je ne puis voir sa peine et son saisissement», **Ra**, 655-656).

Il gioco di richiami intertestuali all'interno della Bibbia, cui si è fatto cenno, agisce anche nel sottolineare la valenza erotica della situazione. Infatti, l'offerta che Assuero fa a Ester della

metà del suo regno è un *locus* scritturale di grande suggestione. Esso istituisce un parallelismo con un altro brano, questa volta neotestamentario, che avrà un'eccezionale fortuna nella tradizione artistica e letteraria:

Quid vis, Esther regina? Quae est petitio tua? Etiam si dimidiam partem regni petieris, dabitur tibi. [...] Dixitque ei rex, postquam vinum biberat abundanter: Quid petis ut detur tibi, et pro qua re postulas? Etiam si dimidiam partem regni mei petieris, impetrabis. [...] Dixitque ei rex secunda die, postquam vino incaluerat. Quae est petitio tua, Esther, ut detur tibi, et quid vis fieri? Etiam si dimidiam partem regni mei petieris, impetrabis (*Esth.*, 5, 3 e 6; 7, 2).

[...] rex ait puellae: Pete a me quod vis, et dabo tibi. Et iuravit illi: Quia quidquid petieris dabo tibi, licet dimidium regni mei (*Marc.*, 6, 22-23).

Si tratta dell'episodio del banchetto di Erode, in cui la figlia di Erodiade, soggiogato il re con la sua danza, ottiene la testa di Giovanni Battista. Questo episodio diventerà nell'immaginario collettivo uno dei simboli della forza devastante del fascino femminile e della sensualità. Pertanto l'offerta di Assuero — tradotta alla lettera nella tragedia francese («Faut-il de mes États vous donner la moitié?», **Ra**, 660) — non poteva non richiamare allo spettatore o al lettore di Racine l'offerta di Erode, connotando, come si è detto, in modo fortemente erotico il contesto¹¹¹.

Ma tale connotazione concerne la situazione della *fabula* dram-

¹¹¹ Il dono di metà del reame, ottenuto dall'eroe al momento delle nozze con la figlia del re, è una delle funzioni della favola identificate da Propp (cfr. V. JA. PROPP, *Morfologia della fiaba*, a cura di G. L. Bravo, Torino, Einaudi, 1966 (ed. orig. 1928), p. 69); cfr. anche Id., *Le radici storiche dei racconti di fate*, Torino, Boringhieri, 1972 (ed. orig. 1946), pp. 534-535, ove appare diverso il significato della situazione della spartizione del regno.

matica, non il personaggio della protagonista, se non per gli atteggiamenti che ad essa si riferiscono dall'esterno. Ester, coerentemente all'impostazione dell'atto I, è sempre rappresentata con la cifra della fragilità e della modestia: timore («je n'ai jamais contemplé qu'avec *crainte* / l'auguste majesté», **Ra**, 645-646) e turbamento («dans mon âme *troublée*», **Ra**, 648) la caratterizzano. Anche se la *crainte* dell'*auguste majesté* sembra ancora una volta echeggiare il *timor Domini*, e il turbamento potrebbe di nuovo evocare quello di Maria, tanto più che l'atteggiamento susseguente — e si tratta di un'aggiunta di Racine — richiama in qualche modo l'*ancilla Domini* della salvezza mariana¹¹².

D'altra parte nell'esaltazione dell'*aimable Vertu* di Ester, posta sulla bocca di Assuero, viene delineata un'immagine dell'eroi-na quale consolatrice degli afflitti che interviene in funzione di tutela:

Tout respire en Esther l'innocence, et la paix.
Du chagrin le plus noir elle écarte les ombres,
Et fait des jours sereins de mes jours les plus sombres
(**Ra**, 672-674)¹¹³.

¹¹² Cfr. **Ra**, 661-663: «Hé se peut-il qu'un Roi craint de la Terre entière, / devant qui tout fléchit, et baise la poussière, / jette sur son Esclave un regard si serein / [...]» (sottolineatura nostra). Poco più avanti altro stilema mariano, che riecheggia l'«invenisti enim gratiam apud Deum» (*Luc.*, 1, 30), è il verso «Seigneur, si j'ai trouvé grâce devant vos yeux» (**Ra**, 692), che peraltro è resa letterale di *Esth.*, 5, 8, e 7, 3: «si inveni in conspectu regis gratiam»; «si inveni gratiam in oculis tuis».

¹¹³ Ancora echi di liturgia mariana possiamo ritrovare in questa rappresentazione di Ester che allontana le ombre della sofferenza e riporta serenità nei giorni dell'affanno (cfr. *Liber usualis Missae et Officii*, cit., p. 1565: «Sub tuum praesidium confugimus, sancta Dei genitrix, [...] a periculis cunctis libera nos semper, Virgo gloriosa et benedicta»; tropario, questo, ritenuto la più antica preghiera liturgica alla Vergine). È opportuno sottolineare un'ultima volta questo influsso del liguaggio e immaginario mariano — sia neotestamentario che liturgico — nel trattamento cui Racine sottopone la sua *Esther*. Nel rapporto fra il mito biblico e la sua vulgata cristiana si evidenzia, in effetti, un doppio movimento: da Ester

Immagine di densità psicologica, nella misura in cui permette di intravedere l'intrecciarsi di rapporti interpersonali sottili - e pertanto immagine che conferma la dimensione di concretezza del personaggio -; ma, nello stesso tempo, immagine che riporta alla rappresentazione agiografica - fortemente figurale - che Racine preannuncia nel *Prologue*, offrendo un'affermazione programmatica sulla concezione di teatro sacro realizzata nella *pièce* («Tout respire ici Dieu, la paix, la vérité»), affermazione puntualmente ripresa dall'indicazione definitoria del personaggio: «Tout respire en Esther l'innocence, et la paix». È su questa ambivalenza di *figura* e concretezza, che Racine rinnova la *tragédie sainte*, ritrovando l'ispirazione tragica attraverso un'esegesi rigorosa e teologica del testo biblico.

(2001)

all'icona mariana, dall'icona mariana alla riproposizione letteraria del personaggio. Se, come si è detto, l'Esther biblica assurge a *figura* mariologica nella liturgia e nell'iconografia sacra, sulle rese drammatiche dell'Esther letteraria — e questo per certo in misura considerevole nella *pièce* di Racine — si proietta appunto l'immagine, con il vocabolario conseguente che la rappresenta, di Maria mediatrice e ausiliatrice: fra i *tituli* infatti che la liturgia predilige — *tituli* che troveranno una specie di repertoriazione nelle cosiddette Litanie Lauretane — si impongono quelli che delineano la funzione di intercessione e di tutela. Valga ad esempio l'antifona, della fine del VII secolo, «Sancta Maria, succurre miseris, / iuva pusillanimes, refove flebiles, / ora pro populo, interveni pro clero, / intercede pro devoto femineo sexu» (*Corpus Antiphonalium Officii: III. Invitatoria et Officia*, a cura di R.-J. Hesbert, Roma, Herder, 1968, n. 4702), ove i sei imperativi di supplica (*succurre, iuva, refove, ora, interveni, intercede*), in favore di altrettante categorie di fedeli, insistono sulle suddette funzioni mariane.

I saggi qui pubblicati, rivisti e corretti, sono comparsi in precedenza nelle seguenti collocazioni editoriali:

1) *L'«interpretatio» dei cori nei primi volgarizzamenti francesi di tragedie greche*, in AA. VV., *Le scritture e le riscritture. Discorso religioso e discorso letterario in Europa nella prima età moderna*, a cura di D. Borgogni e R. Camerlingo, Napoli, ESI, 2005, pp. 37-79.

2) *Il genere tragico come luogo del sincretismo rinascimentale: l'«Antigone» di Garnier*, in AA. VV., *Le syncrétisme paganochrétien à l'époque de l'Humanisme et de la Renaissance*, «Actes du Colloque International organisé à Chambéry les 16 et 17 mai 2002 par le CEFI», publiés sous la direction de S. Lardon, «Franco-Italica», 25-26 (2004) pp. 199-232.

3) *Antigone innamorata, fra Barocco e Classicismo: Garnier e Rotrou*, in AA. VV., *Antigone, volti di un enigma. Da Sofocle alle Brigate Rosse*, a cura di R. Alonge, Bari, Edizioni di Pagina, 2008, pp. 109-140.

4) *Garnier e Rotrou a Tebe. Ricomposizione barocca di un nucleo tragico classico*, in AA. VV., *Per Antigone. Vittorio Alfieri nel 250° anniversario della nascita*, a cura di P. Trivero, Torino, DAMS-Università degli Studi di Torino, 2002, pp. 33-54.

5) *Perché Polinice diventa cattivo. Rivisitazione dei classici e «traditio» testuale*, «Studi Francesi», 128 (1999), pp. 325-337.

6) *La grotta, luogo teatrale e simbolo barocco*, in AA. VV., *Les noces de Pélée et de Thétis*, «Actes du Colloque International de Chambéry et de Turin (3-7 novembre 1999)», textes réunis par M.-Th. Bouquet-Boyer, Bern, Peter Lang, 2001, pp. 283-301.

7) *Tragedia storica e «tragédie sainte»: «La Reine d'Escoisse» di Antoine de Montchrestien*, in AA. VV., *Due storie inglesi, due*

miti europei. *Maria Stuarda e il Conte di Essex sulle scene teatrali*, a cura di D. Dalla Valle e M. Pavesio, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007, pp. 9-43.

8) *Un «ravisement» barocco: l'Hélène galante di Sallebray*, in AA. VV., *Hélène de Troie dans les lettres françaises*, a cura di L. Nissim e A. Preda, Milano, Cisalpino-Istituto Editoriale Universitario, 2008, pp. 129-168.

9) *L'Esther francese: da figura a personaggio*, in AA. VV., *Il tragico e il sacro dal Cinquecento a Racine*, «Atti del Convegno Internazionale di Torino e Vercelli (14-16 ottobre 1999)», a cura di D. Cecchetti e D. Dalla Valle, pp. 175-226.

Indice dei nomi

Achillini, C., 280.
 Aikema, B., 195.
 Alamanni, L., 13, 14, 15, 51, 52, 55, 73, 113, 116, 117, 118, 119, 141, 154.
 Albin, U., 257, 268.
 Alighieri, D., 38.
 Allen, J. T., 47.
 Altdörfer, A., 195.
 Amalteo, A., 212.
 Amielle, G., 284.
 Amyot, J., 16, 19, 22, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 61, 267.
 Anderson, W. S., 289.
 Angers, J.-E. d', 66.
 Apollonio di Giovanni, 279.
 Argan, G. C., 248.
 Ariosto, L., 128.
 Aris, D., 200.
 Aristotele, 7, 59, 60, 66, 89, 90, 113, 236, 261, 362.
 Armogathe, J.-R., 365.
 Astier, C., 141.
 Aubignac, Fr. Hédelin d', 369, 370.
 Aubigné, A. d', 331.
 Auerbach, E., 320.
 Baby, H., 283.
 Baïf, J.-A. de, 73, 110, 111, 118, 142, 160.
 Baïf, L. de, 15, 16, 19, 21, 22, 23, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 36, 46, 57, 112.
 Balmas, E., 62, 110, 142, 324, 367.
 Bandello, M., 130.
 Barchiesi, A., 149, 152, 175, 176, 290.
 Bardon, H., 284.
 Barenne, O., 367.
 Barthes, R., 138.
 Basso, A., 272.

Baumgartner, E., 129, 311.
 Beato Angelico (Guido di Pietro detto), 279.
 Beaudin, J.-D., 63, 72, 76, 80, 94, 112, 114, 142, 171, 257, 260, 267.
 Beaudin, J.-L., 257.
 Beaujeu, Cr. de, 240.
 Beaune, R. de, 225.
 Bénichou, P., 355.
 Benjamin, W., 135.
 Benoît de Sainte-Maure, 278, 311.
 Benserade, I. de, 212, 215, 298.
 Béroalde de Verville, 204, 205.
 Bettini, M., 278, 279.
 Beylard, S., 226.
 Bèze, Th. de, 321, 322.
 Bianconi, P., 335.
 Biet, Ch., 129, 193.
 Biloghi, D., 227.
 Binns, J. W., 289.
 Bjurström, P., 212.
 Blackwood, A., 223, 224, 225, 226, 251, 256.
 Blanc, A., 335, 337, 338, 352, 361.
 Blum, P., 336.
 Boaistuau, P., 130, 131, 132, 133.
 Boccassini, D., 64, 324.
 Bochetel, G., 16, 230, 254, 267.
 Boland, A., 83.
 Bolduc, B., 128.
 Bonaventura da Bagnoregio, 334.
 Bonfait, O., 280.
 Bordes, J. de, 217.
 Borea, V., 194.
 Bossuet, J.-B., 367.
 Boucher, J., 227.
 Bouquet-Boyer, M.-Th., 272.
 Bracciolini, P., 14.
 Braden, G., 66.
 Brandi, C., 195.
 Brantôme, P. de Bourdeille seigneur de, 218, 224, 251.

Breitholtz, L., 218.
 Bremer, J. M., 85.
 Bril, P., 193, 195.
 Brillante, C., 278, 279.
 Brinon, J., 17.
 Brooke, A., 130.
 Brown, B. L., 195.
 Brueghel, P., 195.
 Bruera, F., 110.
 Brumoy, P., 177, 179, 184, 309.
 Buchanan, G., 260, 324.
 Buchetmann, E., 114.
 Bultmann, R., 79.
 Buontalenti, B., 196.
 Bussi, F., 272.
 Buti, F., 212.
 Cai, R., 319.
 Calmer, A., 333.
 Calvin, J., 322.
 Calvy de La Fontaine, Fr. (?), 16, 21, 22, 46, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 77, 107, 110, 111, 112, 142, 160.
 Camerarius, J., 118.
 Cameron, K., 200, 322, 325, 340.
 Campanella, T., 217, 226.
 Champion, E. J., 352.
 Canova-Green, M.-Cl., 212, 298.
 Caproli, C., 212.
 Carabin, D., 239.
 Carocci, R., 283.
 Carr, R. A., 130.
 Cases, C., 135.
 Castiglioni, L., 108.
 Castro, G. de, 274, 275, 276, 296.
 Catullo, 45.
 Céard, J., 59, 199, 219, 269.
 Cecchetti, D., 45, 60, 64, 65, 86, 110, 139, 232, 236, 263, 278, 284, 300, 301, 305, 308, 318, 325.
 Cervantes, M. de, 275.
 Chantelouve, F. de, 329.

Charpentier, F., 229, 230, 339.
 Chassignet, J.-B., 241, 245, 264.
 Chastel, A., 197, 199.
 Chatelaine, M.-Cl., 283.
 Chaumartin, F.-R., 66, 176, 258, 267.
 Chrestien, F., 260, 324.
 Cicerone, 37.
 Cioranescu, A., 16, 275.
 Citti, V., 41.
 Civardi, J.-M., 273.
 Clines, D. J. A., 332.
 Colantuono, A., 280.
 Colardeau, Ch. P., 283.
 Comte, Ch., 323.
 Conti, A. de Bourbon de, 369.
 Conti, N., 283.
 Corneille, P., 79, 112, 162, 209, 236, 274, 283, 310, 333, 338, 352, 368, 369, 377.
 Corneille, Th., 283, 310.
 Cornu, 193.
 Corti, R., 284.
 Courtès, N., 301.
 Couton, G., 274, 317, 333, 355, 369.
 Crahay, R., 284.
 Cranz, F. E., 60.
 Crivelli, J. D., 217.
 Crouzet, D., 262.
 Cuccioli Melloni, R., 178.
 Dain, A., 14, 90, 94.
 Dalla Valle, D., 64, 79, 171, 232, 275, 283.
 Da Porto, L., 130.
 Darete Frigio, 278, 313, 314.
 Darricau, R., 237.
 Dassonville, M., 62, 110, 142, 324.
 De Capitani, P., 325.
 Degauque, I., 300.
 Delcourt, M., 15, 61, 109, 141.
 Delcroix, M., 61.
 Della Pergola, P., 198.

Della Valle, F., 217, 226, 357.
 Delmas, Ch., 283.
 Delumeau, J., 86.
 Demerson, G., 72, 218.
 De Nardis, L., 15, 16, 43, 61, 110, 143.
 Desfontaines, 236.
 Desmarets de Saint-Sorlin, J., 336.
 Des Masures, L., 323.
 Di Benedetto, V., 42.
 Dirani, M. T., 281.
 Di Virgilio, R., 207.
 Dörrie, H., 283.
 Druckenmüller, A., 108.
 Du Bellay, J., 21, 200, 218, 218, 224.
 Dubois, Cl.-G., 62, 143, 221.
 Dubu, J., 365, 367, 369, 373.
 Du Plessis-Mornay, P., 239.
 Dürer, A., 195.
 Du Ryer, P. de, 336, 338, 339, 340, 351-364, 368, 369.
 Du Vair, G., 225, 239.
 Emden, W. van, 129.
 Emina, A., 110.
 Engels, J., 284.
 Erasmo da Rotterdam, 13, 15, 18, 31, 32, 34, 35, 36, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 48, 49.
 Erodoto, 107, 373.
 Eschilo, 63, 113, 141, 144, 145, 150, 167, 171, 373.
 Estienne, H., 118.
 Estienne, R., 329.
 Euripide, 16, 18, 31, 36, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 47, 48, 49, 61, 62, 63, 109, 112, 113, 135, 141, 142, 144, 145, 150, 154, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 178, 184, 189, 190, 254, 256, 257, 258, 264, 267, 268.
 Faggi, V., 257.
 Faliu-Lacourt, C. 274.
 Faral, E., 45.
 Faranda Villa, G., 284.
 Fassò, L., 226.
 Fedeli, P., 292.

Fieschi, C., 280.
 Filippini, E., 135.
 Filostrato, 193.
 Fiordaliso, N., 112.
 Firpo, L., 217.
 Fix, Th., 47.
 Flaminio de Birague, 204, 205, 206.
 Flores Arcas, J. J., 239.
 Forestier, G., 112, 139, 142, 172, 188, 189, 190, 211, 272, 283, 364, 365, 368.
 Forman, E., 297, 298.
 Forsyth, E., 327, 329, 335.
 Fournier, E., 275.
 Fox, M. V., 332.
 Fraisse, S., 79, 141.
 Francart, F., 212.
 Françon, M., 218.
 Fraser, A., 222, 223.
 Friedrich, G., 83.
 Fries, H., 76.
 Fritz, K. von, 108.
 Fumaroli, M., 278.
 Gaines, J. F., 356.
 Gallo, I., 284.
 Gambelli, D., 300.
 Garapon, R., 93, 95, 209.
 Garnier, B., 15, 230, 267.
 Garnier, R., 59-101, 105-140, 141-165, 167-190, 257, 258, 260, 261, 267, 268, 269, 270, 271, 327, 329.
 Gaume, M., 207.
 Gentillet, I., 234.
 Georgudi, S., 284.
 Gerleman, G., 331.
 Gethner, P., 305, 352, 353.
 Giardina, G., 173, 176, 178.
 Giorgione (Giorgio da Castelfranco, detto), 196.
 Giraldi, L. G., 208.
 Girard, G. F., 278.
 Girotto Bevilacqua, M., 268.

Giusto Lipsio, 239.
 Gombrich, E. H., 194.
 Goppelt, L., 320.
 Gorris, R., 324.
 Goudoever, J. van, 331.
 Gozzoli, B., 279.
 Grassi, L., 198.
 Griffiths, R. M., 218, 239.
 Gronovius, I. F., 177.
 Grozio, U., 177, 367.
 Guercino (Giovanni Francesco Barbieri, detto il), 280.
 Guitton, E., 86.
 Habert, I., 206.
 Hall, K. M., 322.
 Hardee, A. M., 217, 240, 244.
 Hauvette, H., 141.
 Heemskerck, M. van, 279.
 Hegel, G. W. F., 79.
 Heidegger, M., 79.
 Heinsius, D., 184.
 Herescu, N. I., 284.
 Hervet, G., 52, 118.
 Hesbert, R.-J., 384.
 Hesteanu de Nuysement, Cl., 206.
 Higman, F., 322.
 Hilka, A., 46.
 Hill, L. A., 218.
 Hirschberg, Th., 168.
 Hölderlin, F., 52, 79.
 Huber, G., 284.
 Huchon, M., 20.
 Hughes, B., 278.
 Italie, G., 47.
 Jacquot, J., 234.
 Jasinski, R., 335, 377, 380.
 Jondorf, G., 329.
 Jouan, F., 31.
 Jouanna, A., 227.
 Joukovsky-Micha, F., 200, 201, 207, 208.

Kahnt, P., 98.
 Kierkegaard, S., 79.
 Kipka, K., 217.
 Kittel, G., 83.
 Knight, R. C., 142, 172, 373.
 Krauss, H., 278, 279.
 La Calprenède, G. de Coste, sieur de, 236.
 Lafaye, G., 207.
 La Fayette, Madame de, 370, 371.
 Lafond, J., 300.
 La Fontaine, J. de, 203.
 Laframboise, A., 128.
 Lalemant, J., 52, 118.
 Lancaster, H. C., 273.
 Lanson, G., 225.
 Lardon, S., 62, 86, 98, 101, 264, 327.
 La Roque, S.-G. de, 205, 206.
 La Serre, J. de, 236.
 La Taille, J. de, 60, 327.
 La Tessonerie, G. de, 272.
 Laumonier, P., 199.
 Lavarenne, M. 252.
 La Vrillière, L. Phéliepeaux de, 280.
 Lebègue, R., 94, 235, 239, 263, 335, 337.
 Leblanc, P., 60.
 Le Brun, J., 339.
 Le Clerc, M., 61.
 Le Devin, A., 336.
 Le Hir, Y., 337.
 Lemaître de Sacy, L.-J., 365, 380.
 Leo, F., 168.
 Leonardo da Vinci, 195.
 Leroy, J. P., 241.
 Lesaulnier, J., 339.
 Lesky, A. 41.
 Lesueur, R., 155, 170.
 Le Thiec, G., 227.
 Levenson, J. D., 330.
 Levesque, É., 369.

L'Huillier, J, 224.
 Liberale da Verona, 279.
 Lobbes, L., 227.
 Longo Sofista, 207.
 Lorrain (Claude Gellé, detto), 193.
 Loukovitch, K., 236, 337, 364, 368.
 Louvat, B., 61, 64, 112, 113, 143, 181.
 Louvat-Molozay, B., 297, 299, 300.
 Lubac, H. de, 232, 320.
 Machiavelli, N., 14.
 Mahelot, L., 210.
 Mainfray, P. (?), 336.
 Malvezzi, V., 280.
 Mann, W., 76.
 Mantero, A., 336, 365.
 Manzini, G. B., 280.
 Manzini, L., 280, 281.
 Marconot, J. M., 339.
 Marino, G. B., 193.
 Marot, Cl., 21, 50.
 Martínez, J. E., 274.
 Martino, P., 370.
 Martin-Ulrich, Cl., 218, 247.
 Marty-Laveaux, Ch., 142.
 Maser, S., 110, 111.
 Mastellone, S., 234.
 Mastroianni, M., 8, 16, 20, 51, 72, 77, 80, 107, 109, 110, 111, 114, 120, 125, 132, 142, 143, 150, 241, 263.
 Mastronarde, D. J., 170.
 Mathieu-Castellani, G., 201, 204.
 Matthieu, P., 225, 226, 260, 327, 328, 329, 336.
 Mauperché, H., 193.
 Mazon, P. 14, 90, 94, 268.
 Mazouer, Ch., 60, 61, 62, 74, 99, 100, 101, 143, 218, 230, 236, 275, 298, 310.
 Meister, F., 313.
 Melchiori, G., 130.
 Ménager, D., 59, 199, 219, 269.
 Menant, S., 300.

Méridier, L., 256.
 Mesnard, P., 234.
 Michaud, G., 217.
 Michel, A., 365.
 Michelangelo Buonarroti, 197.
 Miller, M., 337, 368.
 Millet, O., 85, 87, 96.
 Mira de Amescua, A., 274.
 Molinari, C., 211, 272.
 Moncond'huy, D., 61, 143, 181, 193.
 Montagnini, F., 83.
 Montaigne, M. E. de, 239.
 Montani, P., 79.
 Montchrestien, A. de, 8, 217-265, 269, 270, 336, 339, 347-351, 354, 359.
 Moog-Gruenewald, M., 284.
 Moore, C. A., 330.
 Morel, J., 79, 113, 143, 154.
 Moricca, U., 178.
 Moss, A., 284.
 Mossetto, A. P., 110.
 Motin, P., 206.
 Müller, G., 108.
 Museo, 21.
 Nérée, R.-J. de, 227.
 Nicastrì, L., 284.
 Nicole, P., 369, 370.
 Nissim, L., 300.
 Norci Cagiano, L., 300.
 Nussbaum, M., 105.
 Oddon, M., 235.
 Omero, 268.
 Orazio, 20.
 Orcibal, J., 339.
 Ovidio, 45, 56, 113, 127, 128, 129, 207, 282, 283, 284, 285, 286, 288, 291, 292, 294, 303, 307, 310.
 Pacca, V., 247.
 Paduano, G., 73, 141, 160.
 Painter, W., 130.

Palissy, B., 200.
 Paolino, L., 247.
 Parfaict (frères), 273.
 Pascal, B. de, 366.
 Pasquali, G., 178.
 Patinir, J., 194.
 Pavesio, M., 275.
 Pech, Th., 129.
 Pedrocco, F., 335.
 Peiper, R., 168.
 Peletier du Mans, J., 20.
 Pelous, J.-M., 121, 135, 136, 162.
 Petit, A., 111.
 Petrarca, F., 14, 247, 250.
 Phillippo, S., 270.
 Phillips, J. E., 223.
 Philone, M. (pseudonimo), 324.
 Piccinini, I. A., 278.
 Pieper, J., 76.
 Pierguidi, S., 280.
 Pietro da Tarantasia (Innocenzo V), 319.
 Pignatti, T., 335.
 Pirot, L., 333.
 Platone, 43, 81.
 Plutarco, 279.
 Poli, S., 128.
 Pope, S., 283.
 Porfirio, 208.
 Preda, A., 300.
 Previtali, G., 198.
 Prévost, J., 112.
 Prigent, M., 355.
 Primaticcio, F., 198.
 Procacci, G., 234.
 Properzio, 207.
 Propp, V. Ja., 383.
 Prudenziò, 252.
 Quéro, D., 300.
 Quinault, Ph., 300.

Quiviger, F., 128.
 Rabano Mauro, 333.
 Raby, F. J. E., 262, 319.
 Racine, J., 8, 61, 138, 139, 142, 143, 149, 150, 156, 158, 165, 172, 179, 183, 184, 185, 187, 188, 189, 282, 283, 335, 336, 338, 364-385.
 Radouant, R., 225.
 Raimondi, E., 280.
 Rataller, G., 52, 118.
 Raymond, M., 221.
 Redondo, A., 300.
 Regnault, Ch., 217.
 Reni, G., 279, 280, 281, 282, 310.
 Riffaud, A., 61, 143, 181, 272.
 Rigaux, B., 378.
 Riva, G., 76.
 Rivaudeau, A. de, 8, 59, 325, 326, 336, 339, 340-346, 347, 348, 354, 359.
 Robelin, J., 64, 171.
 Robert, Ph. de, 339.
 Robortello, F., 59.
 Rohou, J., 230, 231, 343.
 Roillet, C., 336.
 Romano, A., 130.
 Romano, G., 197, 279, 280.
 Ronsard, P. de, 59, 66, 76, 198, 199, 201, 203, 218, 219, 221, 222, 224, 247, 269.
 Rosa, P., 41.
 Rosati, G., 285, 293.
 Rossi, E., 368.
 Rotrou, J. de, 61, 64, 105-140, 141-165, 167-190, 236, 271, 272, 368.
 Roulers, A. de, 217.
 Rousset, J., 197, 201, 211, 241, 261, 263.
 Rucellai, G., 13.
 Ruggeri, C., 217, 226.
 Saffo, 107.
 Saïd, S., 85.
 Saint-Denis, E. de, 207.

Sainte-Marthe, N. de, 112.
 Saint-Esprit, F. du, 336.
 Saint-Simon, L. de Rouvroy de, 372.
 Sallebray, 267-310.
 Salutati, C., 14.
 Sanders, N., 223.
 Sandrone, S., 112.
 Santagata, M., 247.
 Sapegno, N., 129.
 Savon, H., 365.
 Scaligero, G. C., 231.
 Scarpat, G., 83.
 Scattola, M., 105.
 Scherer, J., 129, 269, 305.
 Schmidt, K. L., 83.
 Schmitt, C. B., 60.
 Schröderus, J. C., 177.
 Schumann, O., 46.
 Scudery, G. de, 193, 202.
 Sébillet, T., 16, 17, 18, 21, 22, 31, 34, 35, 36, 37, 38, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 57, 61, 271.
 Segal, Ch., 284.
 Seiver, G. O., 347.
 Sellier, P., 366.
 Seneca, 62, 63, 64, 65, 66, 69, 72, 73, 80, 89, 90, 92, 93, 96, 98, 113, 115, 116, 142, 143, 144, 145, 146, 149, 150, 152, 153, 156, 158, 159, 160, 161, 165, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 178, 179, 180, 182, 183, 184, 185, 187, 189, 190, 212, 234, 257, 258, 261, 264, 267, 329.
 Senofonte Efesio, 129.
 Serroy, J., 241.
 Shakespeare, W., 129, 130.
 Siguret, F., 128.
 Silvestre, I., 212.
 Simon, R., 365, 366, 367.
 Simone, F., 57, 59.
 Simonin, M., 59, 199, 219, 269.
 Simonini, L., 208.
 Sodi, M., 239, 351.

Soffritti, O., 83.
 Sofocle, 14, 22, 30, 51, 52, 53, 56, 73, 77, 80, 88, 89, 90, 91, 93, 94, 105, 106, 107, 108, 109, 111, 112, 113, 118, 120, 121, 122, 133, 134, 138, 142, 154, 160, 163, 168, 169, 171, 184.
 Sozzi, L., 128.
 Spera, F., 13, 14, 141.
 Spillebout, G., 365.
 Spinoza, B. B., 367.
 Sponde, J. de, 241, 244.
 Stazio, 63, 64, 65, 113, 115, 116, 117, 135, 141, 142, 143, 144, 145, 152, 153, 155, 156, 157, 161, 165, 168, 170, 171, 172, 185, 189, 190.
 Steiner, G., 52, 79, 141.
 Steinmann, J., 365.
 Stone, D., 229.
 Street, J. S., 338.
 Strozzi, Z., 279.
 Sturel, R., 15, 61, 109.
 Suida, 24.
 Supple, J. J., 270.
 Tallemant des Réaux, G., 112.
 Tapié, A., 246.
 Tasso, T., 235.
 Terneaux, J.-Cl., 329.
 Testard, M., 37.
 Thirouin, L., 369.
 Tintoretto (Iacopo Robusti, detto il), 279.
 Tommaso d'Aquino, 83, 319.
 Torelli, G., 212, 215.
 Triacca, A. M., 351.
 Trissino, G. G., 13.
 Tristan l'Hermite, F., 203, 283.
 Trivero, P., 139, 171.
 Trocini Cerrina, A., 268.
 Trott, D., 300.
 Truc, G., 372.
 Ugo di San Vittore, 333.
 Urbain, Ch., 369.
 Urfé, H. d', 207.

Uthemann, E., 278, 279.
 Varesco, G., 298.
 Vasari, G., 198.
 Vaucheret, E., 218.
 Vernant, J. P., 284.
 Veronese (Paolo Caliari, detto il), 335.
 Verstegan, R., 262.
 Vesel, C. de, 260, 325.
 Vialleton, J.-Y., 305.
 Viau, Th. de, 129.
 Vielliard, F., 311.
 Vigenère, Bl. de, 193.
 Viollet-le-Duc, E.-N., 152, 153.
 Virgilio, 113, 207, 208.
 Visentin, H., 283.
 Vivarini, A., 279.
 Vossilla, F., 278.
 Warham, W., 13.
 Waszink, J. H., 13.
 Weber, H., 331.
 Weil, S., 79.
 Willner, K., 239, 352.
 Wilson, D. B., 248.
 Witz, K., 335.
 Woodbridge, J. D., 365.
 Yates, F. M., 225.
 Young, K., 320.
 Zanetti, G., 105.
 Zanta, L., 66.
 Zikos, D., 278.
 Zimmermann, É. M., 365.
 Zwierlein, O., 169, 176.



Guido Reni, *Ratto di Elena*, 1631, huile sur toile, Paris, Musée du Louvre.





Edizioni Mercurio

Edizioni Mercurio S.r.l.

Via F. Borgogna 6 – 13100 Vercelli

Tel. +39161501505

Fax +3916158893

E-Mail: em@edizionimercurio.it

www.edizionimercurio.it

Stampato dalle Edizioni Mercurio s.r.l.
presso lo stabilimento Andersen
Borgomanero (NO)
Maggio 2009