

## Riccoboni e Brumoy. Due *Dissertations* sulla tragedia

FILIPPO FASSINA

1. NEL 1730 COMPARE L'*ŒUVRE MAÎTRESSE* DEL PÈRE BRUMOY, il *Théâtre des Grecs*<sup>1</sup>. Di questo testo si avvantaggerà tutta la cultura europea del Settecento (e anche del primo Ottocento), in quanto il monumentale repertorio del padre gesuita sarà la fonte di autori illustri quali Voltaire e Alfieri<sup>2</sup>. Come riflessione teorica, tuttavia, più che un punto di partenza il *Théâtre des Grecs* rappresenta un punto di arrivo di discussioni sull'essenza e sulla struttura della tragedia, discussioni che risalgono per lo meno a un secolo prima e accompagnano tutta la *Querelle des Anciens et des Modernes*.

Vi è, in particolare, un testo che ebbe grande risonanza e che può essere letto in parallelo con l'opera di Brumoy. Si tratta dell'*Histoire du Théâtre italien* di Luigi Riccoboni<sup>3</sup>, pubblicata nel 1730. La contemporaneità di comparsa delle due opere, di Brumoy e Riccoboni, renderebbe difficile stabilire eventuali influssi vicendevoli, malgrado alcune somiglianze di struttura. Per esempio, in entrambi i testi abbiamo

1. À Paris, chez Rollin Père, Jean-Baptiste Coignard Fils, Rollin Fils, 1730, 3 tomes (a questa edizione si farà riferimento con la sigla **B**).
2. Cf. F. FASSINA, « Il Père Brumoy e il teatro greco. Una riflessione critica sulla tragedia classica tra la "Querelle des Anciens et des Modernes" e l'Illuminismo », *Studi Francesi* 158 (2009), p. 325-333.
3. *Histoire du Theatre Italien, depuis la decadence de la Comedie Latine [...]*, par Louis Riccoboni, à Paris, chez André Cailleau, 1730: rist. anast., Torino, Bottega d'Erasmus, 1968, 2 voll. (a questa edizione si farà riferimento con la sigla **R**). Su Riccoboni è fondamentale X. DE COURVILLE, *Luigi Riccoboni dit Lelio*, Genève-Paris, Droz, 1943-1958, 3 vol. Cf. anche S. CAPPELLETTI, *Luigi Riccoboni e la riforma del teatro. Dalla commedia dell'arte alla commedia borghese*, Ravenna, Longo, 1986; P. TRIVERO, « Luigi Riccoboni, detto Lelio, non solo attore », *Franco-Italica*, 1, 1992, p. 101-118; S. DI BELLA, *L'expérience théâtrale dans l'œuvre théorique de Luigi Riccoboni. Contribution à l'histoire théâtrale au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 2009 (ove si troverà una bibliografia completa sull'autore).

sia una discussione teorica (*dissertation* o *discours*) sulla tragedia, sia una raccolta di analisi (*examens*) di singole tragedie della tradizione precedente, italiana in Riccoboni, classica antica, francese (e talvolta italiana) in Brumoy. Tuttavia, il fatto che, due anni prima della pubblicazione del *Théâtre des Grecs* di Brumoy, nel 1728, Riccoboni avesse pubblicato una *Dissertation sur la tragédie moderne*<sup>4</sup>, ripubblicata in un secondo momento all'interno dell'*Histoire du Théâtre italien*<sup>5</sup>, permette di ipotizzare una lettura di questa *Dissertation* da parte di Brumoy. Pare, dunque, interessante confrontare tale testo con i *Discours* teorici premessi al *Théâtre des Grecs*.

La finalità della disamina di Riccoboni è esplicitata fin dall'indirizzo *Au lecteur*, ove l'autore propone un approccio comparativo fra quelle che considera le massime produzioni tragiche della letteratura europea:

« Je parle de la Tragedie Italienne, et j'en dis ce que je pense avec sincerité, je parle aussi de la Tragedie Françoisse, et je dis quelque chose de la Tragedie Angloise : j'aurois parlé de même sur les Tragedies des autres Nations, si elles s'étoient adonnées à ce genre de Poëme<sup>6</sup>. »

All'interno di tale prospettiva di comparazione, emerge, tuttavia, l'interesse dell'autore per un confronto sostanzialmente limitato alla letteratura italiana e a quella francese, quest'ultima ritenuta di gran lunga la preminente, tanto da poter affermare che «jusqu'à présent nous pouvons dire que la Tragedie Françoisse est la seule que nous aïons sur le Théâtre. Il n'est donc pas étonnant qu'ayant à traiter de la Tragedie Moderne, je sois obligé de parler de la Tragedie Françoisse plus que d'aucune autre [...]»<sup>7</sup>.

A partire da queste premesse, il primo capitolo della citata *Dissertation*<sup>8</sup>, dopo una breve analisi delle principali caratteristiche della tragedia greca, traccia una sintetica storia del teatro italiano, toccandone le tappe fondamentali individuate nelle sacre rappresentazioni quattrocentesche, nella «rivoluzione» di Trissino (ritenuto il primo ad aver scritto una tragedia in lingua italiana), nella decadenza a partire dai successori di Trissino, nella rinascita rappresentata dalla nuova tragedia in alessandrini di Martelli e, infine, nella definitiva scomparsa del genere tragico dopo l'esperienza negativa di Gravina e Maffei. Ma è dal secondo capitolo<sup>9</sup> che la *dissertation* si fa vero e proprio *parallele*, in quanto è qui che inizia un raffronto stilistico e tematico fra tragedia italiana e francese, raffronto che sarà sviluppato in maniera approfondita nei capitoli successivi.

4 À Paris, de l'Imprimerie de Pierre Delormel, 1728.

5 R, I, p. 247-319.

6 R, I, p. 250.

7 R, I, p. 251.

8 « Chapitre premier. Du dessein que se proposerent les premiers Auteurs des Tragedies Grecques. Du commencement, du progrès, et de la décadence de la Tragedie Italienne. De la nouvelle Tragedie Italienne » (R, I, p. 255-265).

9 « Chapitre deuxième. De l'origine de la Tragedie Françoisse. De la Réforme de cette Tragedie » (R, I, p. 266-270).

Viene sottolineato, comunque, fin da questo secondo capitolo, il primato di Pierre Corneille, definito «le Restaurateur du Théâtre François, bien plus, [...] l'inventeur de la Tragedie Française<sup>10</sup>» e considerato il modello ispiratore di Thomas Corneille e Racine, non solo, ma anche del più anziano Rotrou.

Nell'impianto generale della *Dissertation*, assume un ruolo centrale il terzo capitolo<sup>11</sup> che introduce la questione della sostituzione del coro antico, mediante la figura del confidente, e la questione dell'immissione dell'amore e della *galanterie* all'interno della materia tragica, che Riccoboni considera strettamente connessa all'invenzione del confidente. Successivamente, seguendo il modello, ormai secolare, dei *parallèles des Anciens et des Modernes*<sup>12</sup>, Riccoboni dedica due capitoli<sup>13</sup> – un vero e proprio saggio di teoria drammatica – al problema delle unità aristoteliche e alle conseguenze che la regola delle unità ha avuto sulle composizioni tragiche francesi. Alla costituzione del *caractère* dei personaggi e all'uso della *sentence* – due elementi che vengono connessi al *goût national* francese – sono dedicati rispettivamente il sesto e il settimo capitolo<sup>14</sup>. La *Dissertation* si conclude con un capitolo riassuntivo<sup>15</sup> concernente le caratteristiche della tragedia francese, a cui, peraltro, non vengono risparmiate alcune critiche.

Per quanto concerne l'opera di Brumoy, tre *Discours préliminaires* fungono da introduzione al *Théâtre des Grecs*: in particolar modo, alla sezione consacrata alla tragedia, mentre quella consacrata alla commedia avrà ulteriori *discours* introduttivi. Il primo *Discours sur le Théâtre des Grecs* è un'introduzione generale all'intera opera, di cui riassume l'impianto globale. Un secondo *Discours sur l'origine de la tragedie* vuole offrire una panoramica storica sull'origine del genere tragico, delineandone anche le caratteristiche principali (sacralità, mimesi naturalistica, centralità della passione, gusto

10 R, I, p. 267.

11 « Chapitre troisième. Des effets que produit l'amour dans la Tragedie Française. Du retranchement des Chœurs, et des Confidens introduits » (R, I, p. 271-277).

12 La comparazione fra due autori o personaggi illustri, quale genere letterario, risale al modello della *synkrisis* plutarcaea. Per i paralleli culturali il modello remoto classico è il decimo libro dell'*Institutio* di Quintiliano. Nel Seicento, l'antecedente più illustre è il *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les arts et les sciences* di Perrault (1688-1697). Per tutto il Settecento il genere del *parallèle* avrà fortuna: nella letteratura italiana, ma in area *frontalière* rispetto alla Francia, avremo ancora nel 1807 il *Parallelo tra i Poeti Classici Italiani ed i Francesi* di Carlo Vidua (cfr. E. FALCOMER, « Antifrancesismo letterario di primo Ottocento: l'inedito "Parallelo tra i Poeti Classici Italiani ed i Francesi" di Carlo Vidua », *Franco-Italica*, 1, 1992, p. 119-144).

13 « Chapitre quatrième. De l'Unité de lieu dans la Tragedie Française » (R, I, p. 278-291) e « Chapitre cinquième. De l'Unité de temps, et de l'Unité d'action dans les Tragedies Françaises » (R, I, p. 292-300).

14 « Chapitre sixième. Du Caractere dans les Tragedies Françaises » (R, I, p. 301-307) e « Chapitre septième. De la Sentence des Tragedies Françaises » (R, I, p. 308-313).

15 « Chapitre huitième. De l'Intention des Poëtes Tragiques François. Quelques Remarques sur la Tragedie Française » (R, I, p. 314-319).

per il meraviglioso, valore catartico ecc.). Infine, un terzo *Discours sur le parallele des theatres* evidenzia gli aspetti che possono fornire argomento a una comparazione fra il teatro classico greco e latino e il teatro moderno (problema del *goût*, soggetti delle tragedie, caratterizzazione degli eroi, tematiche rappresentabili ecc.).

Data l'importanza – e la contemporaneità, come si è detto – delle due opere di Riccoboni e Brumoy, vorremmo ora tentarne una lettura contrastiva, concentrando la nostra attenzione su alcuni punti che, pur appartenendo alla tradizione della *Querelle des Anciens et des Modernes*, possono suggerire una forte intertestualità fra i due autori, nella somiglianza come nella divergenza.

2. Un problema continuamente dibattuto da entrambi gli autori e che attraversa come motivo conduttore di fondo sia l'*Histoire* di Riccoboni sia i *Discours* di Brumoy, è quello della *vraisemblance*, punto cruciale, peraltro, di tutta la riflessione teorica sul teatro dal Seicento in poi<sup>16</sup>. Data l'importanza del tema, tentiamo una lettura parallela su questo argomento specifico per evidenziare i punti di contatto tra Riccoboni e Brumoy, sebbene, proprio per la centralità del problema in una discussione secolare, sia difficile stabilire gli eventuali prestiti. È indubbio, comunque, che vi sono delle consonanze tali da far pensare a intertestualità. Ci limitiamo a confrontare un solo punto: in entrambi gli autori viene evocato il problema dell'osservanza delle regole delle unità aristoteliche in connessione con il discorso sulla *vraisemblance*. Brumoy ritorna sull'argomento ripetutamente. Dapprima si sofferma sull'unità di azione, che ritiene necessaria proprio in funzione della *vraisemblance*:

« Mais pour tracer le dessein de tout l'Ouvrage, j'observerai d'abord que l'action soit vrai-semblable dans la conduite, comme elle est vraie pour le fonds. La vrai-semblance de la fable qui séduit, jointe à la réalité de l'histoire qui persuade, fait une double impression ; et les mensonges ingénieux ont alors tout le poids de la vérité avec tous les agréments de l'erreur, pour tromper les hommes à leur profit. A cette vrai-semblance, qui doit regner par tout, je joindrai l'unité qui en fait partie. Car si je mêlois ensemble plusieurs actions indépendantes, ce ne seroit plus un tableau : ce seroient plusieurs peintures qui ne feroient pas un beau tout. Ainsi je m'en tiendrai à une action unique et dominante, de sorte que celles qui s'y joindront par nécessité y paroîtront tellement liées qu'on ne pourra les en séparer sans défigurer l'ouvrage, comme on ne peut rien ôter du corps humain sans en gêner l'œconomie et les proportions. Par-là mon action principale sera une, entiere, et parfaite. Sa durée dépendra non-seulement du nombre de ses événemens, confonnément à la vrai-semblance, mais encore de la portée des lecteurs, qui doivent être en situation de

16 A partire per lo meno dall'Abbé d'Aubignac (cf. *La pratique du théâtre*, éd. par H. Baby, Paris, Champion, 2001, p. 123 e 126: «[...] en un mot la Vraisemblance est, s'il le faut ainsi dire, l'essence du Poème Dramatique, et sous laquelle il ne se peut rien faire ni rien dire de raisonnable sur la Scène. [...] Il n'y a donc que le Vraisemblable qui puisse raisonnablement fonder, soutenir et terminer un Poème Dramatique [...]»).

voir d'un coup d'œil et sans fatigue les bômes et le fonds de l'action. Telle est la regle du tems que prescrit la raison du Poëte, bien différent en ceci de l'Historien ou de l'Annaliste, dont le devoir est de parcourir tout l'espace des années que sa matiere lui fournit ; tandis que le Poëte maître de la sienne et de son étenduë, est obligé de mesurer l'une par rapport à l'autre, et de se renfermer dans des limites qui ne soient ni trop étroites, ni trop reculées. C'est au goût seul à en décider. L'Histoire est un país immense, et l'Epopée un paysage. L'Historien fait voïager les lecteurs ; le Poëte les proméne<sup>17</sup>. »

Pure Riccoboni si sofferma a lungo sull'unità di azione, istituendo un parallelo fra le tragedie greche e le tragedie francesi, senza però creare una connessione fra questo problema e la *vraisemblance*. Vi è invece un passo di Brumoy che sembra ricalcare il discorso di Riccoboni. Là dove questi critica una rigida osservanza della regola delle unità, sottolineando come l'unità di luogo – se rispettata ad oltranza (e fa l'esempio del *Cinna* di Corneille) – sia in contrasto con la *vraisemblance*. Anche Brumoy, trattando dell'unità di luogo, ne mette in evidenza le incongruenze. Raffrontiamo i due passi:

R, I, p. 284-285	B, I, p. lix-lx
<p>La premiere de toutes les rgles, celle qu'Aristote établit, comme le fondement, et la baze des autres, c'est d'observer la vrai-semblance : ainsi l'unité de lieu, ni tous les autres dogmes d'Aristote ne doivent jamais être suivis aux depens de la vrai-semblance, source de tous les préceptes de la Poëtique. Or je ne crois pas que cette vrai-semblance soit mieux conservée dans la severe unité de lieu, à laquelle les Poëtes François se sont si scrupuleusement attachés.</p> <p>Les Spectateurs, à ce que je crois, seroient bien moins blessés en voïant les Acteurs passer d'un appartement à l'autre dans le même Palais, comme l'ont fait les Espagnols, et les Italiens du Siècle passé, que de voir une conspiration concertée dans la chambre, et sous les yeux du Tyran qu'on veut immoler.</p> <p>Prenons pour exemple une des meilleures Tragedies de Monsieur Corneille, cet excellent Tragique : examinons l'effet que produit l'attachement trop scrupuleux de ce grand Homme aux préceptes de l'unité de lieu. On ne me soupçonnera pas de le vouloir critiquer, tout ce discours ne tend qu'à faire voir, qu'en se gênant moins, il auroit conservé plus de vrai-semblance, et que s'il donne quelque occasion à la Critique, ce n'est que pour avoir craint de ne pas observer assés exactement le précepte de l'unité de lieu.</p>	<p>Je viens donc par degrés à l'unité de lieu. Il n'a point pris celle-là d'Homere. Homere l'a dirigé pour l'unité d'action, et même pour l'unité de tems, quoique cette dernière soit, comme on voit, bien différente dans la Tragedie, et dans le Poëme Epique. Mais il n'y a que la nature, qu'Eschyle étudioit sur les vûës d'Homere, qui ait pû lui faire apercevoir que les spectateurs étant fixés dans un parterre ou dans un cirque, il falloit que l'action, pour être vrai-semblable, se passat sous leurs yeux, et par conséquent dans un même lieu. Homere n'étant que narrateur, pouvoit faire voïager l'imagination avec ses héros, et changer la Scene sans dépaïser les lecteurs. Rien n'eût été plus facile aux Poëtes Tragiques et à Eschyle, leur modele, que de suivre un héros, tantôt dans le cabinet où il médite le plan de ses entreprise, tantôt dans une plaine où il combat. Mais cela étoit-il dans la nature ? non sans doute. Le spectateur peut aider à se tromper sur la durée, plus ou moins grande d'une action, pourvû qu'elle ne passe pas certaines bornes, et que les intervalles soient adroitement ménagés : mais il ne sçauroit s'abuser assés grossièrement sur le lieu de la Scene, pour s'imaginer qu'il passe d'un palais à une plaine, et d'une ville dans une autre, tandis qu'il se voit enfermé dans un lieu déterminé. Le changement de décorations au coup de sifflet est une puerilité que le bon sens désavouë, et qui ne rend supportable que la représentation d'une magie des Fées, qu'on suppose pouvoir changer au même endroit les cabanes en palais, et les villes en déserts.</p>

17 B, I, p. xl-xli.

Si tratta, è vero, di osservazioni abbastanza generiche. Però, il fatto che anche Brumoy continui facendo riferimento a Corneille<sup>18</sup>, di cui ricorda il mancato rispetto dell'unità di luogo, potrebbe suggerire un contatto fra i due testi.

Parallclamente alla nozione di *vraisemblance*, la *Dissertation* di Riccoboni e i *Discours* di Brumoy hanno come tema rilevante la riflessione su di un'altra nozione centrale nelle poetiche sei-settecentesche, quella di *goût*<sup>19</sup>. Senza ripercorrere e repertoriare tutti i numerosi passi consacrati al problema, raffrontiamo solo due *loci*, nei testi di Riccoboni e Brumoy, che attestano una indubbia consonanza, tale da far pensare a intertestualità:

R, l, p. 314-315 (grassetto nostro)	B, l, p. cxlvi-cxlvii (grassetto nostro)
<p>LE but des Poëtes Dramatiques est de plaire. Pour y parvenir ils doivent se conformer au goût de leur Nation. Chés les Grecs, le Peuple aiant une grande part aux affaires, rien ne l'interessoit tant, que les révolutions des Roïaumes. Il aimoit à voir la peinture des passions, qui les causent, il se plaisoit à entendre les Théâtres retentir des maximes de politique. Nous avons vû dans le premier Chapitre que leurs Poëtes ont mis sur la Scene des Sujets, et des caractères conformes à leur genie. Les François, contens d'être gouvernés heureusement depuis tant de Siècles par les volontés sages de leurs Princes, sont moins touchés de tout ce qui leur depeint les intrigues de l'ambition. Ils se livrent plus volontiers au plaisir de voir l'amour, et la jalousie occuper leur Théâtre ; les Romans, qui ont eu tant de cours chés eux, ont conduit naturellement leurs Poëtes, à mettre en action, ce qu'ils prenoient tant de plaisir à lire : ainsi s'est formée la Tragedie Française, où l'amour traité avec toute la delicatesse des Romans tient toujours la premiere place, et c'est cette passion dominante sur leur Théâtre qu'on peut regarder comme le caractere propre de leur Tragedie, qui la distingue de la Tragedie Grecque, et de la Tragedie italienne.</p>	<p>Une autre différence très-considérable prise entierement du côté des spectateurs, c'est la galanterie et l'amour. Il n'y en a presque point chés nos Poëtes Grecs. Les spectateurs plus politiques et plus ambitieux que tendres et galans, s'en seroient choqués comme d'une foiblesse indigne de la majesté du Théâtre Tragique. Le renversement des Etats, la splendeur des Republicques, le jeu des grandes passions, étoient pour eux des objets conformes à leur caractere orgueilleux et fier, quoique poli. La politesse Française devenuë moins fiere et moins ambitieuse dans l'Etat florissant du gouvernement Monarchique, s'est fait par habitude un goût tout contraire, que les faiseurs de spectacles et de Romans ont eu grand soin d'entretenir par leur attention à gagner les suffrages des souveraines arbitres du goût. Les spectatrices Atheniennes n'étoient pas celles qui donnoient la vogue. Différence si marquée, que l'amour occupe souvent les trois quarts des Tragedies Françaises, au lieu que les Grecques se soutiennent d'un bout à l'autre par la seule force de l'action qui en est le fonds.</p>

In entrambi i testi si cerca di definire il *goût* (inteso appunto come *goût de la Nation*) degli antichi (Greci) e dei moderni (Francesi), individuando la differenziazione nel fatto che i primi prediligono un teatro «politico», i secondi un teatro «galante».

Strettamente connessa alla discussione sul *goût de la Nation* è la questione del *caractère* dei personaggi, là dove si afferma, sia in Riccoboni che in Brumoy, un legame inscindibile fra *caractère* dei personaggi – degli eroi – e *génie de la Nation*. Entrambi gli autori sottolineano che qualunque tragediografo, antico o moderno, deve neces-

18 Si fa sempre riferimento a Corneille probabilmente per il fatto che il tragediografo francese nei suoi *Examens* e nei testi teorici (*Discours*) affronta spesso tali questioni.

19 Cf. almeno Cl. CHANTALAT, *À la recherche du goût classique*, Paris, Klincksieck, 1992.

sariamente dotare i personaggi messi in scena di una caratterizzazione accettabile per il *goût* del pubblico (*goût / génie* della propria Nazione). Il che introduce, nel discorso sul *caractère*, una distinzione fra *caractère national* (che deve rivelarsi nei singoli personaggi) e *caractère particulier* che rende unico ciascun eroe, esaltandone le passioni. A questo punto, Riccoboni e Brumoy muovono un appunto ai tragediografi francesi: quello di non riuscire – quando trattano argomenti della tragedia classica o mettono sulla scena personaggi della storia antica – a evidenziare il *caractère* nazionale, greco o romano che sia, e di «donner un peu les manieres Françoises» ai loro testi teatrali. È vero che Brumoy, a differenza di Riccoboni, estende l'appunto ai moderni in genere, non soltanto francesi (*Anglais, Espagnols ou François*):

R, I, p. 301-305 (grassetto nostro)	B, I, p. cxvi ; cxlvii (grassetto nostro)
<p>Il paroît que les Tragiques François n'ont pas assés de soin de marquer les differences, que le genie particulier de chaque Nation a dû produire dans les Héros, nés chés des peuples differens ; les Historiens, et les Poëtes Grecs nous retracent leurs Héros d'un caractere grand, mais ordinairement férocés, et cruels ; nous voïons chés les Héros Romains la même grandeur, mais en même tems nous y voïons l'humanité et la generosité.</p> <p>Dans les Tragedies Françoises, <i>César, Alexandre, Pompée, Mithridate, Auguste, Achille</i> semblent tous nés sous un même climat, et élevés dans les mêmes maximes.</p> <p>Outre le genie dominant de sa Nation, chaque Héros a un caractere, qui lui est propre. [...]</p> <p>Chaque Homme, et sur tout chaque Héros a un caractere dominant, qui est la source de toutes ses façons de penser, et qui n'admet que les goûts, qui y sont conformes. Si quelquefois les passions communes à tous les Hommes se font sentir chés lui, il ne faut pas croire, qu'elles se transforment entierement : les mêmes passions ne rendent pas les Hommes semblables, au contraire, les differens caractères des Hommes rendent la même passion differente dans chaque Homme : tous les Hommes peuvent être amoureux ; mais chaque Homme est amoureux à sa façon, et cette façon dépend du caractere, qui domine en lui, et qui est plus ou moins alteré par ces passions accidentelles, suivant qu'il est plus, ou moins propre à resister à leurs impressions.</p> <p>On trouve des exemples de la juste combinaison de ces passions dans quelques Tragedies de Racine, et de <i>Corneille</i>. [...] Les deux Poëtes ont également reussi dans ces deux differens caracteres ; ils ont observé toutes les regles de la vraisemblance ; mais cette vrai-semblance n'est gueres observée par les autres Tragiques François ; ils prêtent à tous les Héros de leurs Tragedies la même galanterie, et les mêmes sentimens, qu'ils ont puisés</p>	<p>Non pas que tous les héros des trois Poëtes [<i>scil.</i> Eschyle, Sophocle et Euripide] soient purement Atheniens, comme on nous a reproché de rendre tous les nôtres François. Ils ne démentent ni leur caractere, ni leur país. Mais comme ils sont tous tirés de la fable ou de l'histoire Grecque, il a été plus aisé de leur donner un air Attique, sans les déguiser tout-à-fait, qu'il ne l'a été à <i>Corneille</i> de peindre de vieux Romains devant les François, sans leur donner un peu les manieres Françoises, ou de moins un air uniforme : l'air des héros Tragiques de l'antiquité n'est diversifié qu'autant qu'il faut pour les reconnoître.</p> <p>[...]</p> <p>L'étude égale des Poëtes de différens tems à plaire à leurs spectateurs, a encore intlué dans la maniere de peindre les caracteres. <b>Ceux qui paroissent sur la Scene Angloise, Espagnole, Française, sont plus Anglois, Espagnols, ou François, que Grecs ou Romains, en un mot que ce qu'ils doivent être. Il ne faut qu'un peu de discernement pour s'appercevoir que nos Cesars et nos Achilles, en gardant même une partie de leur caractere primitif, prennent droit de Naturalité dans le país où ils sont transplantés,</b> semblables à ces portraits qui sortent de la main d'un peintre Flamand, Italien, ou François, et qui portent l'empreinte du país. On veut plaire à sa nation, et rien ne plaît tant que la ressemblance de manieres et de génie. Les Poëtes Grecs n'aïant eû presque à peindre que des Grecs ou des Barbares voisins, ont eû moins de peine à donner des caracteres tout-à-fait vrais et sans mélange ni alteration. Peut-être aussi ont-ils pris plus à sa tache d'attrapper cette partie essentielle du spectacle.</p>

dans les Romans, sans s'embarrasser, si ces Héros auroient adopté une telle façon d'aimer, et si elle s'accommode au caractère, que l'Histoire ou la Fable leur ont donné.

[...]

Je finirai donc ce Chapitre en remarquant, que ce mot de caractère est souvent employé bien mal-à propos; la plupart des gens trouvent des caractères, ou il n'y en eut jamais [...].

In Riccoboni il discorso sul *caractère*, differentemente da Brumoy, viene in qualche modo connesso con il problema della rappresentazione delle passioni – altro tema, questo, caro alla trattatistica secentesca – con l'affermazione che, se le passioni sono universali (l'innamoramento, ad esempio), il *caractère* individuale diversifica la manifestazione di tali passioni («tous les Hommes peuvent être amoureux, mais chaque Homme est amoureux à sa façon»), e pertanto queste dovranno essere rappresentate tenendo conto del carattere individuale dei personaggi (che poco prima, come si è visto, era stato dichiarato dotato di specificità nazionale). Solo alcuni tragici, come Comeille e Racine, sarebbero riusciti a operare «une juste combinaison des passionne», in quanto la maggior parte degli autori moderni fallisce, come avevano già fallito, anche secondo il parere di Brumoy, i tragediografi francesi, rispetto all'esigenza di creare *caractères* che non fossero sempre *à la manière Française*. Ancora una volta possiamo osservare come l'elogio di Corneille e Racine sia ancorato alla valutazione della *vraisemblance*.

All'interno della *Dissertation* di Riccoboni, altro argomento di importanza capitale è l'amore, legato ai concetti di *galanterie* e di *tendresse*, considerati componenti del discorso tragico francese a partire da Corneille<sup>20</sup>. Inoltre, come si è detto in precedenza, un intero capitolo è dedicato a tali questioni. Anche Brumoy riconosce la presenza dell'amore come caratteristica tipica della tragedia moderna e come elemento di diversificazione rispetto a quella antica. Le posizioni dei due teorici – pur con alcune differenze – sono estremamente consone e permettono un significativo raffronto intertestuale, che talora evidenzia un calco.

Ci serviamo nuovamente di un testo di Brumoy che in precedenza abbiamo già accostato a un *locus* di Riccoboni, per quanto concerneva le consonanze circa il *goût de la Nation*. L'introduzione della tematica amorosa nella materia tragica, motivata

20 Cf. 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, *passim*, in particolare, p. 18-22 ; A. VIALA, *La France galante. Essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la Révolution*, Paris, PUF, 2008. Cfr. anche M. DAUMAS, *La tendresse amoureuse (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1996 ; AA. VV. « La politesse amoureuse de Marsile Ficin à Madeleine de Scudéry. Idées, codes, représentations », in *Actes du Colloque International de Reims: 17-19 novembre 1999*, sous la direction de F. Greiner et J.-Cl. Témaux, Franco-Italica, 15-16, 1999 ; D. DENIS, *Le Parnasse galant. Institution d'une catégorie littéraire au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 2001.

principalmente da una scelta di *goût*, in entrambi gli autori è vista come dettata dalla maggior raffinatezza dei costumi francesi rispetto a quelli dei classici antichi e dalla considerevole presenza femminile all'interno del pubblico moderno:

R, I, p. 268-272	B, I, p. cxlvi-cxlvii (grassetto nostro)
<p>Ces habiles Gens vivoient dans un tems, où la Cour de France étoit le modele de la galanterie, et de la parfaite politesse, Ils imaginerent de moderer la severité de la Tragedie, pour rendre ce Spectacle plus convenable à la Cour, et au jeune Roi, et pour cela ils firent l'Amour le maître, et le souverain du Théâtre. Je ne crois pas qu'on s'éloignât du vrai, si l'on disoit que la Tragedie Française est la fille aînée, des Romains, puisque le genie Romanesque y domine : ce goût de l'amour Romanesque étoit si fort en vogue dans la Tragedie, que Thomas Corneille dans son <i>Timocrate</i>, n'a fait que copier l'action du <i>Caloandre</i>. L'Amour en peu de tems devint le Tiran du Théâtre, et les Auteurs tragiques l'ont fait entrer dans les sujets, qui non seulement n'en étoient pas susceptibles, mais, si je ne me trompe, qui ne pouvoient pas l'admettre. Monsieur Corneille en transportant sur le Théâtre François l'<i>Oedipe</i> de Sophocle en a alteré l'original, et à la place de <i>Creon</i>, il y a mis <i>Thesee</i>, et y a ajoûté une Princesse, pour avoir la commodité d'y inserer des Scenes de tendresse. Je suis sur qu'avant Monsieur Corneille personne n'auroit jamais crû que l'on pût parler d'amour dans l'<i>Oedipe</i> de Sophocle.</p> <p>[...]</p> <p>On pense generalement en France qu'une Tragedie sans amour ne plairoit point aux Dames Françaises, qui font le fort des Théâtres à Paris.</p>	<p>Une autre différence très-considérable prise entierement du côté des spectateurs, c'est la galanterie et l'amour. Il n'y en a presque point chez nos Poëtes Grecs. Les spectateurs plus politiques et plus ambitieux que tendres et galans, s'en seroient choqués comme d'une foiblesse indigne de la majesté du Théâtre Tragique. Le renversement des Etats, la splendeur des Republicques, le jeu des grandes passions, étoient pour eux des objets conformes à leur caractere orgueilleux et fier, quoique poli. La politesse Française devenuë moins fiere et moins ambitieuse dans l'Etat florissant du gouvernement Monarchique, s'est fait par habitude un goût tout contraire, que les faiseurs de spectacles et de Romains ont eu grand soin d'entretenir par leur attention à gagner les suffrages des souveraines arbitres du goût. Les spectatrices Atheniennes n'étoient pas celles qui donnoient la vogue. <b>Différence si marquée, que l'amour occupe souvent les trois quarts des Tragédies Françaises</b>, au lieu que les Grecques se soutiennent d'un bout à l'autre par la seule force de l'action qui en est le fonds.</p>

Sia Riccoboni sia Brumoy si spingono oltre nell'analisi delle motivazioni della scelta di inserire l'amore nelle tragedie, dando una valutazione fondamentalmente riduttiva e negativa. Tuttavia, se per Riccoboni le scene di *tendresse* risultano svincolate dall'azione tragica e non fanno che rallentarne il ritmo narrativo, per Brumoy – che riprende le osservazioni di Boileau – l'elemento amoroso smorza e interrompe i sentimenti di terrore e pietà che la tragedia deve, per sua natura, suscitare nel pubblico:

R, I, p. 271-271 (grassetto nostro)	B, I, p. clvii (grassetto nostro)
<p><b>Cet amour Romanesque occupe ordinairement les trois quarts de l'action des Tragedies Françaises.</b> Si on en ôtoit les Scenes de tendresses, et que l'on reduisit l'action principale à son simple objet, dans un Acte et demi, ou deux au plus, la Tragedie seroit finie, sans que les Scenes amoureuses retranchées eussent interrompu l'action. Par exemple, ôtons de <i>Nicomede</i> les dix Scenes de <i>Laodice</i> ; de l'<i>Oedipe</i>, les dix Scenes de <i>Dircé</i> ; de</p>	<p>Pour ce qui est de la galanterie que le Théâtre ancien rejettoit, et dont le François fait son capital, le bon sens et la raison en dépit du goût dominant se mettent du côté des Grecs. Car outre le scandale inconcevable que donnent des Chrétiens moins scrupuleux sur la pureté du Théâtre que des païens, peut-on avoir quelque élévation dans les sentimens, sans être choqué de voir <b>la Tragédie dégradée par une tendresse vaine qui n'a rien de sérieux, et dont</b></p>

<p><i>Polieucte</i>, les Scenes d'amour de <i>Severe</i>; de la <i>Phedre</i> de Monsieur Racine les six Scene d'<i>Aricie</i>, et nous verrons que non seulement l'action ne sera point interrompuë, mais qu'elle en sera plus vive, ensorte que l'on verra manifestement, que ces Scenes de tendresses n'ont servi qu'à ralentir l'action de la Pièce, à la refroidir, et à rendre les Heros moins grands [...].</p>	<p>tout l'art, vù la maniere dont on l'emploie, est d'arrêter à chaque pas l'impression que devoient faire la terreur et la pitié, ou la passion principale de la pièce. Cette passion peut-elle produire un effet durable, et laisser d'elle <i>un long souvenir</i>, comme s'exprime Boileau, tandis qu'on l'interrompt par des 8 ou 10 Scenes de Galanterie ?</p>
--	--

Nello stesso tempo, Riccoboni ammette che tale scelta ha permesso ai tragediografi di colmare alcuni vuoti nella costruzione dell'intreccio, facilitando così il passaggio e il collegamento fra i vari momenti dell'azione. Così Brumoy, in maniera analoga, riconosce la difficoltà incontrata dagli autori antichi nel costruire una *pièce* tragica proporzionata e coerente, in quanto non potevano contare sull'ausilio delle scene di *galanterie*:

R, I, p. 273 (grassetto nostro)	R, I, p. clvii (grassetto nostro)
<p>Une petite Amourette remplit, pour les moins, la moitié d'une Tragedie, c'est un grand point. La construction d'une Fable n'est pas aisée : il faut qu'il s'y trouve tous les degrés d'une action humaine, le commencement, le progrès, le nœud, le denouement, et la fin : <b>une demi-douzaine de Scenes d'Amour facilite le passage de ces degrés insensibles, par où il faut marcher pour bien conduire une action, et remplissant les vuides vous font sauter, sans vous en appercevoir du commencement au milieu, et du milieu à la fin.</b> En faisant le retranchement dont je viens de parler, en ôtant les Scenes d'Amour de plusieurs Tragedies, ce qui peut se faire, sans que l'action en soit interrompue, on touchera au doigt cette verité, et l'on verra les faits perilleux que les Auteurs font faire à l'action de leurs Fables [...].</p>	<p>Le jeu d'une passion Théâtrale consiste à se développer par un enchaînement d'impressions qui la menent insensiblement à son comble. <b>Mais cette chaîne se rompt à chaque instant. Aussi l'impression primitive s'efface-t-elle par les Scenes galantes.</b> Les Grecs n'ont eu garde de troubler ainsi leur action par des tendresses doucereuses. C'est pour cela qu'il leur en coutoit beaucoup plus pour nourrir une pièce de son propre suc, et pour lui donner ses justes proportions, qu'il n'en coute d'ordinaire aujourd'hui, pour ajuster une action simple au moien d'Episodes et d'événemens d'amour.</p>

Alle riflessioni sull'amore e sulla galanteria (*l'amour romanesque*), Riccoboni collega un discorso che è anche di ordine strutturale, quello sui *confidants*. Argomento, peraltro, affrontato anche da Brumoy, e che avrà poi una sua posterità nelle discussioni teoriche del Settecento europeo fino alle prese di posizione di Alfieri, che segneranno la fine di questo personaggio e della sua tipologia. Paola Trivero ha puntualmente analizzato gli interventi di Riccoboni sul confidente<sup>21</sup>.

Anche Brumoy affronta in successione il problema del confidente e quello dell'amore e della galanteria – e questa vicinanza di argomenti all'interno della discussione teorica potrebbe farci ipotizzare un rapporto fra i due testi –, anche se in Brumoy non viene creata una consequenzialità fra i due problemi. Riccoboni e Brumoy

21 P. TRIVERO, *Luigi*, p. 108-110.

concordano sul fatto che il *confident* in qualche modo sostituisce il coro della tragedia classica, anche se in Riccoboni abbiamo un discorso esplicito su questa soppressione e sostituzione, mentre in Brumoy il fatto che il *confident* occupi il ruolo in precedenza esercitato dal coro è un accenno implicito:

R, I, p. 275-276 (grassetto nostro)	B, I, p. cxlv-cxlvii (grassetto nostro)
<p>Lorsque l'on reforma la Tragedie en France, on retrancha les Chœurs et le Coriphée, c'est-à-dire, celui du Chœur qui se mêle, et parle avec les Acteurs. Ils ont crû cette partie inutile à la Tragedie, et peu vrai semblable, et selon les Fables des Tragedie Françoises, ils peuvent avoir raison : car le plus grand nombre de leurs Tragedies ne traite que des affaires particulieres, et dans le cabinet d'un Roi, où les Chœurs seroient à la verité hors de place, et sans vrai semblance.</p> <p>Avec ce retranchement du Chœur, et du Coriphée ils se sont trouvés embarrassés, et à la place du dernier, aiant recours aux Romains, ils ont pris dans le personnage des Ecuïers l'idée des Confidens soit mâles, ou femelles, qu'ils ont donné à chaque Acteur principal.</p>	<p>Le retranchement du Chœur a été encore une suite nécessaire de l'attention des François à prendre toutes sortes de sujets, et à charger toute l'action d'événemens et de surprise. Car comment ces sujets, ces surprises, et ces événemens auroient ils pû avoir lieu dans un endroit public exposé à la vûe des Courtisans ou du peuple, tandis que le fonds de la plûpart de nos Tragedies ne roule que sur des affaires particulieres, où la Cour et le peuple n'entrent souvent pour rien ? [...]. Sans examiner ici si l'on a bien ou mal fait, ni si l'inconvenient des confidens, et la perte de la partie la plus pompeuse du spectacle sont assés dédommés par d'autres avantages [...].</p>

Elemento comune è il fatto che in entrambi gli autori la soppressione del coro è fatta dipendere da un desiderio di *vraisemblance*, ma ciascun testo presenta degli elementi propri nel motivare l'origine e le conseguenze dell'inserimento della figura del *confident*. Infatti, mentre Riccoboni fa derivare questo personaggio dallo scudiero dei *romans* – trasformato in servo per rispetto della *vraisemblance* –, Brumoy dà una spiegazione di carattere narrativo a questa scelta: soppresso il coro, è subentrata necessariamente per i tragediografi moderni l'esigenza di una figura demandata a raccontare l'antefatto e a esporre il soggetto. Senza questo artificio, la chiarezza della *pièce* risulterebbe compromessa. Brumoy riconosce, comunque, in tale funzione la superiorità del coro antico:

« Pour sauver ce défaut nous avons imaginé les Confidens. Ils sont d'un grand usage pour aider à l'exposition du Sujet, et pour instruire le spectateur de ce qu'il ne peut voir. Mais ces personnages n'aïant d'ordinaire d'autre part à l'action que d'être les dépositaires des secrets de leurs Souverains, il faut convenir qu'ils sont froids. Le Chœur des Anciens, qui a quelque air de nos Confidens, interesse bien davantage<sup>22</sup>. »

Infine, occorre ribadire che in Riccoboni il discorso sull'amore precede quello sul *confident* e a questo è in qualche modo collegato, mentre in Brumoy lo segue, senza che vi sia alcun legame esplicito. La vicinanza delle due tematiche in entrambi gli autori non sembra però casuale e permette di avvalorare ulteriormente l'ipotesi del contatto.

22 B, I, p. lxiv-lxv.

\*  
\* \*

Per concludere: la repertoriatura di passi paralleli di Riccoboni e Brumoy è senza dubbio molto selettiva, e potrebbe essere ulteriormente arricchita di testimonianze. Sembra comunque sufficiente a difendere l'ipotesi di un rapporto intertestuale. È vero infatti che la strutturazione delle due opere è diversa, anche se identico è l'argomento. Di per sé l'identità, come si è accennato in apertura, potrebbe essere legata a una teorizzazione della tragedia che si è fatta ormai *vulgata*, a partire dai grandi testi fondatori della *Querelle des Anciens et des Modernes*. Tuttavia, sembra che le consonanze siano puntuali, tanto da ritrovare formulazioni che sono evidenti calchi testuali. Senza contare che in mezzo a *loci communes* abbiamo considerazioni (come quelle sui *confidants*) che non appartengono alla suddetta *vulgata*. Possiamo pertanto affermare che l'accoppiata Riccoboni-Brumoy, proprio per il prestigio e la diffusione di cui godranno i due autori, suggella definitivamente e autorevolmente la discussione critica della grande *Querelle*.

Filippo FASSINA

---

*Università del Piemonte Orientale «A. Avogadro»  
Facoltà di Lettere e Filosofia  
Dipartimento di Studi Umanistici  
Via Manzoni, 8  
I-13100 Vercelli  
filippo.fassina@lett.unipmn.it*