

BIBLIOTECA DELL' «ARCHIVUM ROMANICUM»

Serie I: Storia, Letteratura, Paleografia

494

STUDI DI LETTERATURA FRANCESE

RIVISTA EUROPEA

fondata da Enea Balmas

diretta da Giovanni Dotoli

XLIII

2018



LEO S. OLSCHKI EDITORE

MMXVIII

STUDI DI LETTERATURA FRANCESE

Rivista europea

fondata da Enea Balmas

a cura delle sezioni di Francesistica
del Dipartimento di Lettere Lingue Arti - Italianistica e Culture Compare
dell'Università di Bari Aldo Moro
e del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere
dell'Università di Milano

Direttore responsabile

Giovanni Dotoli (Bari)

Condirettori

Nerina Clerici Balmas (Milano) e Liana Nissim (Milano)

Comitato direttivo

Giovanni Bogliolo (Urbino), Pierre Brunel (Paris), Bernard Franco (Paris),
Concetta Cavallini (Bari), Maria Colombo Timelli (Milano), Philippe Desan
(Chicago), Carolina Diglio (Napoli), Carme Figuerola (Lleida), Anna Maria
Finoli (Milano), Rosanna Gorris (Verona), Marie Thérèse Jacquet (Bari),
Encarnación Medina Arjona (Jaén), Danguolė Melnikienė (Vilnius),
Marco Modenesi (Milano), Alessandra Preda (Milano)

Redattore capo

Matteo Majorano (Bari)

Comitato redazionale

Celeste Boccuzzi (Bari), Cristina Brancaglion (Milano),
Giovanna Devincenzo (Bari), Marcella Leopizzi (Bari), Iole Morgante (Milano),
Mario Selvaggio (Cagliari), Eleonora Sparvoli (Milano)

Redazione di Bari: Dipartimento di Lettere Lingue Arti - Italianistica e Culture Compare
Via Garruba 6 • 70121 Bari • Tel. +39.0805717437/41 • Fax +39.0805717533

Redazione di Milano: Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere
Piazza S. Alessandro 1, 20123 Milano • Tel. +39.02863391162 • Fax +39.0286339166

Amministrazione: Casa Ed. Leo S. Olschki, casella postale 66, 50123 Firenze
Tel. +39.0556530684 • Fax +39.0556530214 • e-mail: info@olschki.it

Le richieste di scambi vanno indirizzate alla Redazione di Bari.

La rivista «Studi di Letteratura Francese» pubblica in
italiano, francese, inglese.

Registrazione del Tribunale di Firenze del 17-1-1971, N. 1834

BIBLIOTECA DELL' «ARCHIVUM ROMANICUM»

Serie I: Storia, Letteratura, Paleografia

494

STUDI DI LETTERATURA FRANCESE

RIVISTA EUROPEA

fondata da Enea Balmas

diretta da Giovanni Dotoli

XLIII

2018



LEO S. OLSCHKI EDITORE

MMXVIII

Tutti i diritti riservati

CASA EDITRICE LEO S. OLSCHKI
Viuzzo del Pozzetto, 8
50126 Firenze
www.olschki.it

ISBN 978 88 222 6622 4
ISSN 0585-4768

INDICE / TABLE DES MATIÈRES

SAGGI / ESSAIS

PHILIPPE DESAN & JI GAO, <i>Qui parle ? La voix du secrétaire dans le Journal du voyage en Italie de Montaigne</i>	Pag. 11
VINCENZO REINA LI CRAPI, <i>Unità di tempo e visione tragica nella Sophonisbe di Mairet</i>	» 33
RAPHAËLLE LONGUET, <i>Le « bel œil » et le fard : regards de femmes et optique moraliste dans les Caractères de La Bruyère</i>	» 45
GIANFRANCO DIOGUARDI, <i>D’Alembert: alla ricerca di una eleganza perduta</i>	» 57
GIANFRANCO DIOGUARDI, <i>Hommage à Montpellier. Ange Goudar : un Européen du XVIII^e siècle</i>	» 65
MARÍA DE LOS ÁNGELES HERNÁNDEZ GÓMEZ, <i>Vercors : l’ailleurs, la mort, la vie</i>	» 71

RECENSIONI / COMPTES RENDUS

ANTOINE COMPAGNON, <i>La littérature pour quoi faire ?</i> , Paris, Fayard, « Pluriel. Les leçons inaugurales du Collège de France », 2018, 76 p. (Giovanni Dotoli)	» 87
DELPHINE AMSTUTZ – BORIS DONNÉ – GUILLAUME PEUREUX – BERNARD TEYSSANDIER, sous la direction de, « <i>Jusqu’au sombre plaisir d’un cœur mélancolique</i> ». <i>Études de littérature française du XVII^e siècle offertes à Patrick Dandrey</i> , Paris, Hermann, 2018, 454 p. (Giovanni Dotoli).	» 88
JEAN BOURGUIGNON – CHARLES HOUIN, <i>Arthur Rimbaud – La prima biografia</i> , introduzione, traduzione e notazione di Giu-	

seppe Di Luca, introduzione di Giovanni Dotoli, Fasano, Schena, « Biblioteca della Ricerca », « Cultura straniera », 2018, 320 p. (Angelo Alberto Piatti)	Pag.	88
DANIEL HABREKORN, <i>Du style de Léon Bloy suivi d'un Glossaire de ses mots rares</i> , Paris, Éditions Dominique Martin Morin, 2018, 166 p. (Giovanni Dotoli)	»	91
HANAN MOUNIB, <i>L'arrière-petite-nièce de Lamartine. Valentine de Saint-Point. Du Futurisme parisien au Soufisme égyptien</i> , préface de Denis Emorine, Paris, Éditions Complicités, 2018, 78 p. (Giovanni Dotoli)	»	92
PHILIPPE ANTOINE – VANEZIA PÂRLEA, sous la direction de, <i>Voyage et Intimité</i> , Lettres Modernes, Minard, « Carrefour des lettres modernes », 2018, 234 p. (Giovanni Dotoli)	»	93
MEHDI CHAREF, <i>La Casa di Alexina. Un bambino algerino nella Francia del 1960. Memoria, paesaggio urbano, discorso sociale</i> , traduzione, introduzione e note di Paola Salerni, Roma, Edizioni Universitarie Romane, « Voix de la Méditerranée – Voci del Mediterraneo », 2018, 106 p. (Giovanni Dotoli)	»	93
KENNETH WHITE, <i>Lettres aux derniers lettrés. Concernant les possibilités d'une littérature vraiment mondiale</i> , Nancy, Isolato, 2017, 129 p. (Michèle Duclos)	»	95
DENIS EMORINE, <i>Prélude à un nouvel exil</i> , préface d'Androniki Dimitriadou, Saint-Chéron, Éditions Unicité, 72 p. (Androniki Dimitriadou)	»	97
NENAD IVIĆ – MAJA VUKUŠIĆ ZORICA, sous la direction de, Roland Barthes. <i>Création, émotion, jouissance</i> , Paris, Classiques Garnier, 2017, 178 p. (Marcella Leopizzi)	»	99
SERGE ZENKINE, <i>Cinq lectures de Roland Barthes</i> , Paris, Classiques Garnier, 2017, 174 p. (Marcella Leopizzi)	»	100
BÉATRICE DIDIER, <i>L'infâme et le sublime. Quelques représentations du sacré des Lumières au Romantisme</i> , Paris, Champion, 2017, 394 p. (Marcella Leopizzi)	»	101
MIREILLE CALLE-GRUBER – ANAÏS FRANTZ, sous la direction de, <i>Dictionnaire sauvage Pascal Quignard</i> , Paris, Hermann, 2016, 760 p. (Marcella Leopizzi)	»	102

INDICE / TABLE DES MATIÈRES

JÉRÔME BASTIANELLI, <i>Dictionnaire Proust-Ruskin</i> , Paris, Classiques Garnier, 2017, 784 p. (Marcella Leopizzi)	Pag.	103
ERIC TOUYA DE MARENNE, <i>The Case for the Humanities. Pedagogy, Polity, Interdisciplinarity</i> , New York-London, Rowman & Littlefield, 2016, xi + 145 p. (Christophe Ippolito).	»	104
NÉE PATRICK, sous la direction de, <i>Le Quatrième Genre : l'essai</i> , Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Collection « Interférences », 2018, 349 p. (Giovanna Devincenzo)	»	106
JOËLLE DUCOS, sous la direction de, <i>Les sciences et le livre. Formes des écrits scientifiques des débuts de l'imprimé à l'époque moderne</i> , Paris, Hermann, 2017, 630 p. (Giovanna Devincenzo)	»	107
JEAN RACINE, <i>Théâtre complet</i> , Édition critique par Alain Viala et Sylvaine Guyot, Paris, Classiques Garnier, 2017, 1193 p. (Giovanna Devincenzo).	»	108
<i>L'honnêteté au Grand Siècle : belles manières et Belles Lettres</i> , 48 ^e Congrès international de la North American Society Seventeenth Century French Literature, Università del Salento-Lecce, 27-30 juin 2018. (Marcella Leopizzi)	»	109
JACQUES PRÉVOT, <i>Les jeux du langage au XVII^e siècle, et leurs enjeux</i> , Paris, Hermann, 2017, « Savoir lettres », 264 p. (Concetta Cavallini).	»	112
SAINT-ÉVREMOND, <i>Œuvres choisies</i> , édition établie par Jacques Prévot, Paris, Hermann, 2016, 516 p. (Concetta Cavallini).	»	113
MARIE-ANGE CROFT, <i>Edme Boursault, de la farce à la fable (1661-1701)</i> , Paris, Hermann, 2017, 458 p. (Concetta Cavallini)	»	114
ALICE VINTENON, <i>La fantaisie philosophique à la Renaissance</i> , Genève, Droz, 2017, 574 p. (Concetta Cavallini)	»	116
RÉSUMÉS / ABSTRACTS	»	119

VINCENZO REINA LI CRAPI

UNITÀ DI TEMPO E VISIONE TRAGICA
NELLA SOPHONISBE DI MAIRET

Se nel 1628 «la tragédie est morte»,¹ appena qualche anno dopo non solo essa torna sulle scene parigine, ma inizia a imporsi sulla *tragi-comédie*, genere fino ad allora dominante. Le stagioni teatrali 1634-1636 segnano un *tournant* nella storia della letteratura drammatica francese. La truppa di Mondory si installa nel 1634 nella nuova sala del Marais e si appresta a competere con la produzione tragicomica dei rivali dell'Hotel de Bourgogne attraverso una serie di tragedie rispettose dei precetti aristotelici (*Sophonisbe*, *Hercule mourant*, *La mort de César*, *La mort de Mithridate*, *Médée*, *La Mariane*). Queste tragedie, volte a soddisfare un gusto «classico moderno», veicolano anche un modo specifico di sentirsi e di agire nel mondo, nonché un tipo di *ethos* conforme alla volontà del potere politico,² anche attraverso il rispetto dell'unità di tempo.³

1. EREDITÀ ITALIANA E ARISTOTELISMO IN FRANCIA

La polemica sul rispetto dei precetti aristotelici e in particolare sull'unità di tempo, iniziata nel 1628 con le *Préfaces* di Hardy e Ogier,⁴ è «essenzial-

¹ GEORGES FORESTIER, *De la modernité anti-classique au classicisme moderne. Le modèle théâtral (1628-1634)*, «Littératures classiques», XIX, 1993, p. 87.

² Sulla questione mi permetto di rinviare al mio contributo *Ethos platonico, poiesis aristotelica e metafisica tridentina nelle tragedie degli anni 1630*, in *Réécriture(s) du discours*, «ReCHERcher», XX, 2018, p. 21-42.

³ «Imiter ou représenter l'action, c'est d'abord pré-comprendre ce qu'il en est de l'agir humain: de sa sémantique, de sa symbolique, de sa temporalité. [...] pré-compréhension commune au poète et à son lecteur», PAUL RICŒUR, *Temps et récit I*, Parigi, éditions du Seuil, 1983, p. 67.

⁴ «L'année 1628 constitue un moment capital de [cette] querelle. Tout juste au moment où Jean Mairet projette sa troisième pièce, *La Silvanire*, le prieur Ogier publie sa célèbre *Préface* à la version tragi-comique de *Tyr et Sidon* de J. de Schélandre, où il défend la liberté du poète,

mente» chiusa qualche anno dopo: nel 1632 le due fazioni principali sono ormai costituite, le argomentazioni più rilevanti sono già state esposte, e Chapelain, riformulando l'idea di piacere e di gusto del pubblico, priva gli avversari del fondamento dei propri argomenti.⁵ Ma «l'avancée décisive» di Chapelain non sarebbe stata tale se non avesse potuto beneficiare del successo della drammaturgia di Mairet. Entrambi sono giustamente tra i protagonisti dei due poli – teorico il primo, l'altro piuttosto votato alla sperimentazione – attraverso i quali vengono diffuse oltralpe le interpretazioni della *Poetica* dei teorici italiani e le sperimentazioni teatrali che in Italia hanno avuto luogo nel corso del Cinquecento.

Chapelain, animatore di diversi circoli letterari tra i quali l'Hôtel di Rambouillet, introduce nel dibattito francese le nozioni e le idee sul ruolo della letteratura sviluppate dagli italiani.⁶ Punto focale della sua teorizzazione è la necessità per l'opera letteraria di «proposer à l'esprit, pour le purger de ses passions dérégées, les objets comme vrais et comme présents»,⁷ idea che ha potuto ritrovare nei *Discorsi sull'arte poetica* del Tasso.⁸ Tuttavia il ricorso alle interpretazioni dei teorici italiani, per formulare e dare un fondamento di autorità alla propria idea di letteratura, non sarebbe stato sufficiente a convincere i sostenitori di un genere come la *tragi-comédie*, non vincolata alle unità aristoteliche. Del resto l'esempio stesso della tragedia regolare italiana, divenuta «un terrain d'expérimentation pour la théorie d'Aristote», rafforza la posizione di coloro che antepongono il diletto all'utilità della pièce, nella misura in cui «si cet exercice peut plaire aux doctes, il ne convient pas au public».⁹

ce qui à l'époque signifie défendre la tragi-comédie irrégulière», GIOVANNI DOTOLI, *Temps des préfaces. Le débat théâtral en France de Hardy à la querelle du "Cid"*, Parigi, Klincksieck, 1997, p. 18.

⁵ «Avancée décisive – scrive G. Forestier – du fait que l'exposé de Chapelain prive désormais les irréguliers de la presque totalité de leurs arguments», *De la modernité anti-classique au classicisme moderne*, cit., p. 105.

⁶ DÉBORAH BLOCKER, *Jean Chapelain et les lumières de Padoue. L'héritage italien dans le débat français sur l'utilité du théâtre (1585-1640)*, «Littératures classiques», XXXVII, 1999, p. 97-116. Ma Chapelain tiene conto anche delle riflessioni fatte in altri Paesi, in particolare della poetica latina di Heinsius.

⁷ JEAN CHAPELAIN, *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures* [1630], in Id., *Opuscules critiques*, Ginevra, Droz, 2007, p. 223.

⁸ «Per questo, dovendo il poeta con la sembianza della verità ingannare i lettori, e non solo persuader loro che le cose da lui trattate sian vere, ma sottoporle in guisa a i lor sensi che credano non di leggerle ma di essere presenti e di vederle e di udirle, è necessitato di *guadagnarsi nell'animo loro* questa opinione di verità», TORQUATO TASSO, *Discorso dell'arte poetica* [1587], in Id. *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, Bari, Laterza, 1964, p. 5, corsivo nostro.

⁹ ENRICA ZANIN, *Fins tragiques. Poétique et éthique du dénouement dans la tragédie pré-moderne en Italie, France et Espagne*, Ginevra, Droz, 2014, p. 126. François Ogier afferma nella *Préface à*

Sono i successi di Mairet (*La Silvanire* prima, e soprattutto la tragedia di *Sophonisbe*), a provare che è possibile creare una pièce che rispetti le regole e sia allo stesso tempo fonte di diletto,¹⁰ legittimando così le teorie formulate da Chapelain sul piacere. Per quest'ultimo il vero piacere teatrale scaturisce da una rappresentazione che sia capace di trasmettere l'illusione della verità. Orbene, per ottenere tale risultato è indispensabile secondo Chapelain che la costruzione della pièce sia verosimile; cioè, come ha dimostrato G. Forestier, che non esista nessuna discrepanza fra «représentant» e «représentation»:¹¹

Je pose donc pour fondement que l'imitation en tous poèmes doit être si parfaite qu'il ne paraisse aucune différence entre la chose imitée et celle qui imite.¹²

In altri termini, come ha suggerito E. Hénin, si tratta per i futuri drammaturghi di creare una favola che «ne copie pas les choses, mais [qui] recrée le rapport de proportionnalité aux choses que nous avons *dans notre perception habituelle du réel*».¹³ Il riferimento all'esperienza sensoriale sta dunque alla base di un concetto di verosimile che pone il drammaturgo di fronte a una doppia difficoltà: in primo luogo creare l'illusione teatrale; e soprattutto, dopo, mantenerla nel tempo. Per Chapelain, infatti, non si tratta più di stimolare l'immaginazione dello spettatore puntualmente (come accade nelle tradizioni drammatiche coeve irregolari), ma di conquistarla e tenerla costantemente nell'illusione: «du coup, l'effet poétique ne doit pas être soudain mais continué», come ha spiegato Anne Duprat.¹⁴

Anche Corneille, reticente ad accettare la nozione di verosimile formulata da Chapelain e ripresa da d'Aubignac, non rimane insensibile a tale necessità. Il drammaturgo si mostra preoccupato a tutti quegli incon-

Tyr et Sidon de *Jean de Schélandre* [1628] che «la poésie, et particulièrement celle qui est composée pour le théâtre, n'est faite que pour le plaisir et le divertissement». In G. DOTOLI, *op. cit.*, p. 184.

¹⁰ Nella brillante corte del castello di Chantilly, il cardinale de La Valette e il conte di Cra-mail persuadono Mairet a «composer une Pastorale avec toutes les rigueurs que les Italiens ont accoutumé de pratiquer en cet agréable genre d'écrire». JEAN MAIRET, *Préface en forme de discours poétique à La Silvanire ou la morte vive* [1631], in G. DOTOLI, *op. cit.*, p. 236.

¹¹ «[Chapelain] se préoccupe non point du rapport entre le représenté et le représentant, mais du rapport entre le représentant et la représentation», GEORGES FORESTIER, *Imitation parfaite et vraisemblance absolue. Réflexions sur un paradoxe classique*, «Poétique», LXXXII, 1990, p. 192.

¹² J. CHAPELAIN, *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures*, cit., p. 223.

¹³ EMMANUELLE HÉNIN, *Ut pictura theatrum. Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Ginevra, Droz, 2003, p. 290, corsivo nostro.

¹⁴ ANNE DUPRAT, *Introduction*, in JEAN CHAPELAIN, *Opuscules critiques*, cit., p. 71.

venienti che rischiano di disingannare il pubblico, come appunto i riferimenti temporali che sono in manifesta contraddizione con il tempo della rappresentazione.¹⁵

Attuando in tal maniera Chapelain è sicuro che le emozioni della rappresentazione siano ben interiorizzate dallo spettatore, poiché esse passano per lo stesso canale delle impressioni che vengono dal mondo concreto.¹⁶ Ma poiché la forma condiziona i contenuti, il rispetto della regola delle ventiquattro ore influenza anche le stesse emozioni che veicola lo spettacolo all'occorrenza accentuando le idee di tragico presenti nell'opera.

2. UNITÀ DI TEMPO E CONCEZIONE TRAGICA NELLA *SOPHONISBE* DI MAIRET

Sebbene l'unità di tempo non sia indispensabile per produrre l'effetto tragico in una tragedia, tuttavia essa può accentuarne i caratteri, o permettere di illustrare meglio il significato tragico dell'opera. In effetti, se da un lato la regola dell'unità di tempo è motivata dal gusto letterario dell'epoca e la preferenza per la metonimia,¹⁷ dall'altro essa, strutturando l'esperienza umana del presente, fornisce agli spettatori un modo specifico di apprensione della temporalità, attraverso lo spettacolo di personaggi che agiscono sulla scena nel breve lasso di tempo che impone il rispetto della regola.¹⁸

In questo senso il rispetto dell'unità di tempo non può non influenzare il carattere tragico dell'azione teatrale. D'altronde tempo e sentimento

¹⁵ Nel *Discours sur la tragédie* [1660] Corneille consiglia a chi vuole scrivere per il teatro «de ne marquer aucun temps préfix, dans son poème, ni aucun lieu déterminé où il pose ses acteurs. L'imagination de l'auditeur aurait plus de liberté de se laisser aller au courant de l'action, si elle n'était point fixée par ces marques, et il pourrait ne s'apercevoir pas de cette précipitation, si elles ne l'en faisaient souvenir et n'y appliquaient son esprit malgré lui. Je me suis toujours repenti d'avoir fait dire au roi dans *Le Cid*, qu'il voulait que Rodrigue se délassât une heure ou deux après la défaite des Maures, avant que de combattre Don Sanche. Je l'avais fait pour montrer que la pièce était dans les vingt-quatre heures, et cela n'a servi qu'à avertir les spectateurs de la contrainte avec laquelle je l'y ai réduite. Si j'avais fait résoudre ce combat sans en désigner l'heure, peut-être n'y aurait-on pas pris garde», PIERRE CORNEILLE, *Les trois Discours sur le poème dramatique*, in Id, *Œuvres complètes. III*, Parigi, Gallimard (La Pléiade), 1987, p. 171-172. Nei «Discours des trois unités» [1660] Corneille riflette anche sui tempi vuoti degli intervalli e all'«action continue», così come avevano fatto in precedenza i due teorici, proponendo una soluzione per tenere «l'esprit de l'auditeur dans le calme [...] dans une agréable suspension», *ivi*, p. 175.

¹⁶ ANNE DUPRAT, *Vraisemblances. Poétiques et théories de la fiction, du Cinquecento à Jean Chapelain*, Parigi, Champion, 2009, p. 323.

¹⁷ E. HÉNIN, *op. cit.*, p. 268-273.

¹⁸ «[Les] articulations symboliques de l'action sont porteuses de caractères plus précisément temporels», P. RICŒUR, *op. cit.*, p. 109.

tragico sono inestricabilmente legati fra loro, non foss'altro perché la categoria del tragico (che conviene sempre distinguere dalla tragedia in quanto genere teatrale con una propria struttura) può esistere solo in una dimensione temporale caratterizzata dalla sua irreversibilità.¹⁹ È dunque logico che il rispetto dell'unità di tempo abbia ripercussioni sull'effetto tragico prodotto dalla pièce.

In questa prospettiva è possibile mettere in luce tre aspetti del tragico legati all'unità di tempo nella *Sophonisbe* di Mairet, mostrando di conseguenza in che modo la contrazione della durata dell'azione teatrale contribuisce ad accentuare gli effetti tragici della tragedia. Essi sono i risultati dell'operazione di *poiesis* compiuta da Mairet in fase di *inventio* e *dispositio*.²⁰ L'intrigo, seppur con qualche variazione importante, segue nelle grandi linee il racconto storico. Ritagliato dalle vicende della seconda guerra punica narrate da Tito Livio,²¹ non abbisogna di particolari accorgimenti relativi alla durata dell'azione teatrale se non quello di focalizzarsi sull'ultimo giorno di battaglia. Lo stesso storico romano, che racconta la vicenda nel libro XXX della sua opera, fa dire alla regina cartaginese: «avrei incontrato la morte più dignitosamente se non mi fossi sposata nel giorno del mio funerale» (p. 611). In questo senso Mairet, che accetta di rispettare i vincoli

¹⁹ Iniziando a parlare delle tragedie di Shakespeare, N. Frye scrive che «the basis of tragic vision is being in time, the sense of the one-directional quality of life, where everything happens once and for all», NORTHROP FRYE, *Fools of Time. Studies in Shakespearean Tragedy*, Toronto, University of Toronto Press, 1996, p. 3.

²⁰ Si tratta delle due operazioni principali rispetto all'*elocutio*, come del resto provano i numerosi reimpieghi di versi (oltre che i prestiti o i saccheggi di altre opere) di cui si servono i drammaturghi dell'epoca. B. Louvat-Molozay ha mostrato l'esempio di Mairet comparando la sua *Silvanire* con la *Sophonisbe*. La specialista aggiunge inoltre che «de tels réemplois ne sont pas rares dans le théâtre du XVIIe siècle. Outre le cas bien connu (et beaucoup plus tardif) de Molière, on peut citer Desfontaines, qui recycle dans ses tragédies chrétiennes plusieurs fragments de ses pièces antérieures, ou Corneille» – per concludere che – «c'est là sans doute un comportement habituel, confirmé par le silence des commentateurs contemporains à cet égard, qui ne nous interroge que parce que nous sommes modernes», BÉNÉDICTE LOUVAT-MOLOZAY, *Frontières de la tragédie: La Silvanire, La Sophonisbe, La Sidonie*, «Littératures classiques», LXV, 2008, p. 131-132.

²¹ TITO LIVIO, *Storie. Libri XXVI-XXX*, Torino, UTET, 1997, Libro XXX (12-15), p. 598-613. Il riferimento alle pagine sarà dato direttamente nel testo. Massinisa, alleato dei romani, sconfigge il re Siface in battaglia e s'impadronisce del regno. Sofonisba, sua sposa, lo supplica affinché non venga consegnata ai romani come bottino di guerra, ed ottiene la sua parola. Massinisa, innamorato della regina cartaginese, decide quindi di sposarla, pensando così di mantenere il giuramento. Ma Scipione, su consiglio dello stesso Siface, si mostra inflessibile di fronte alle sue richieste e chiede che gli venga consegnata Sofonisba. Allora, come concordato, Massinisa manda con un servo il veleno alla regina, che preferisce la morte alla schiavitù romana. Il giorno seguente Scipione consola Massinisa e, per distorglierlo da cattivi pensieri, prepara per lui una grande celebrazione.

delle regole, ha potuto seguire l'esempio offerto un secolo prima da Trissino, autore con la *Sofonisba* della prima tragedia regolare in Italia.

Indicativo è piuttosto quello che Mairet cambia rispetto al racconto storico e alla tragedia di Trissino: il senso d'urgenza dato all'azione, e il carattere funesto della passione amorosa. Se in Francia, infatti, diversamente da quanto accaduto in Italia, non era sorto nessun dibattito sull'effettiva durata del giorno (naturale o artificiale), tutti i sostenitori delle regole si trovano d'accordo sulla necessità di rappresentare un'«action qui tend si fort à la fin».²² Infine è anche attraverso il rispetto dell'unità di tempo che Mairet carica la sua opera di un significato diverso rispetto a quello contenuto nelle tragedie di Trissino e di Montchrestien (che a inizio secolo aveva portato sulle scene francesi lo stesso soggetto con *La Carthaginoise*).

2.1. Il giorno fatale

Una tragedia che rispetta l'unità di tempo permette innanzitutto di rappresentare più o meno esattamente la durata del momento decisivo di un avvenimento; e pertanto di dare un peso maggiore alla spiegazione teleologica della storia messa in scena. In questo modo tutto quello che è detto o che è narrato, tutto ciò che è stato fatto nel passato, trova il suo compimento nel giorno fatale che la tragedia mette in scena.

Nella Francia degli anni 1630 *La Sophonisbe* di Mairet permette di cogliere bene questo aspetto dal momento che i diversi avvenimenti del passato trovano il loro compimento finale nel presente. Rispetto alla storia narrata da Tito Livio, ad esempio, l'amore tra Sofonisba e Massinissa era già nato. La tragedia lascia così intendere che il giorno messo in scena è precisamente il punto in cui convergono diversi avvenimenti del passato e del presente, come delle linee verso un unico punto di fuga: il primo incontro – evocato nella prima scena da Siface – tra la regina e Massinissa e l'amore che ne è nato;²³ l'infelice amore del re;²⁴ la passione pernicioso di

²² JEAN-OGIER DE GOMBAULD, *Préface à L'Amaranthe* [1631], in G. DOTOLI, *op. cit.*, p. 258.

²³ «SYPHAX. – Tu l'as toujours aimé, depuis le jour fatal, / Qu'il te fut accordé par ton Père Asdrubal», JEAN MAIRET, *Sophonisbe* [1635], in Id., *Théâtre complet I*, a cura di Bénédicte Louvat-Molozay, Parigi, Champion, 2004, I, I, 41-42. La curatrice segnala che a questo incontro narrato solamente dallo storico Appiano, Mairet ne aggiungerà un altro che inventa e che sarà evocato nell'atto IV. Il primo riferimento a quest'incontro lo troviamo nel secondo atto: «SOPHONISBE. – Ô funeste rencontre ! ô malheureux moment, / Où le sort me fit voir ce visage charmant!», II, I, 393-394.

²⁴ «SYPHAX. – Soit maudit à jamais le lieu, l'heure, et le jour / Que son aspect charmeur me donna de l'amour», I, I, 137-138. Il verso 137 evoca, in senso invertito, il celebre sonetto LXI di Petrarca.

Massinissa e l'inizio delle sue disgrazie;²⁵ e infine il giorno in cui si realizza la profezia di Siface:

SYPHAX. – Crois plutôt que ces Dieux ennemis des parjures,
Vengeront en ceci nos communes injures :
Et qu'un jour déjà proche ils puniront sur toi,
Le mépris que ton cœur a fait d'eux et de moi (I, i, 111-114).

Limitarsi a rappresentare gli avvenimenti che si svolgono l'ultimo giorno equivale a spogliare d'importanza le durate del passato, attribuendo un maggior peso agli avvenimenti messi in scena. È pertanto l'ultimo giorno quello che sembra dare senso a tutto il resto. Per di più questo giorno, che condensa spesso le disgrazie di tutta l'esistenza, termina quasi sempre con una morte violenta e prematura.²⁶ Questo aspetto del resto lo si coglie anche nella *Sophonisba* di Trissino, che fa dire alla sua eroina «O sventurata me, che gran ruina; / Quest'è quel dì, quel dì, che m'ha distrutta».²⁷ Allo stesso modo la tragedia di Mairet, rispettando la regola dell'unità di tempo, accentua il senso tragico delle vicissitudini di personaggi che sembrano destinati ad andare in rovina.

2.2. La rapidità dei mali

Un sentimento tragico nella *Sophonisbe* è inoltre suggerito dal fatto che nessun rimedio è più possibile di fronte al rapido susseguirsi degli avvenimenti. Questa concezione del tragico era già stata formulata anche dal Tasso, che nei *Discorsi dell'arte poetica* afferma che «l'illustre del tragico consiste nell'inaspettata e subita mutazion di fortuna, e nella grandezza de gli avvenimenti che portino seco orrore e misericordia».²⁸ Del resto la rapidità con cui sopraggiunge un male è giustamente una delle paure che hanno ossessionato di più l'immaginario dell'epoca.²⁹ Nella tragedia di Mairet

²⁵ «MASSINISSE. – Commandez donc, Madame, éprouvez aujourd'hui / Le pouvoir absolu que vous avez sur lui [sur son cœur]», III, IV, 813-814.

²⁶ Massinissa sarà costretto a riconoscere «que la seule mort peut finir votre ennui [de Sophonisbe]» (V, II, 1557), chiudendo lui stesso la tragedia con queste parole: «Meurs misérable prince, et d'une main hardie, / Ferme l'acte sanglant de cette tragédie / [...] Et cesse de mourir en achevant de vivre», V, VIII, 1814-1815, 1819.

²⁷ GIAN GIORGIO TRISSINO, *Sophonisba* [1524], in *Il teatro italiano. II. La tragedia del Cinquecento I*, a cura di Marco Ariani, Torino, Einaudi, 1977, v. 254-255.

²⁸ T. TASSO, *ed. cit.*, p. 12.

²⁹ Si rinvia ad esempio alle pagine in cui Jean Delumeau si attarda a svelare il terrore della «mort subite», come quella causata dalla peste. *La peur en occident. XIVe-XVIIIe siècles* Parigi, Fayard, 1978.

questo senso dell'urgenza è ben presente nella coscienza della regina, preoccupata sin dalla prima scena di trovare una soluzione per evitare di essere condotta a Roma come trofeo: dal tentativo d'intesa fallito con Massinissa prima della battaglia decisiva, alla successiva supplica al vincitore appena entrato a Cirte. La sua serva le ricorda giustamente che

En un malheur si grand, et si pressant
 Il faut faire paraître un esprit agissant
 [...] la perte du temps ne se répare plus (II, II, 537-538, 542)

La coscienza dell'urgenza la ritroviamo anche in Massinissa, il quale si affretta a preparare le nozze lo stesso giorno in cui ha espugnato Cirte, per impedire che la regina possa essere considerata un bottino di guerra dei romani:

Puisque vous me rendez le plus heureux des hommes,
 Ma violente ardeur, et le temps où nous sommes,
 Ne me permettent pas de beaucoup différer
 Un bien le plus parfait qu'on saurait espérer
 [...] Tant pour hâter le temps d'un bien qui m'est si cher
 Que pour d'autres raisons qui pourraient l'empêcher,
 Et que pour le présent il faut que je vous taise (III, IV, 935-938; 941-943)

Tuttavia, malgrado tali premure, nessun rimedio si rivela efficace: una volta che Siface ha perso una guerra intrapresa senza nessuna speranza di vittoria («Allons Philone, allons, où le Destin m'appelle» I, II, 227), sia il tentativo di conquistare il cuore del vincitore, sia l'aiuto offerto prontamente da Massinissa si rivelano infruttuosi, poiché Scipione ha già stabilito la sorte della regina.³⁰ Anche in questo caso, dunque, l'unità di tempo sembra accentuare il carattere tragico dell'opera, causato dall'impossibilità di trovare un rimedio efficace da parte dei protagonisti che si trovano oramai prossimi alla catastrofe:³¹ cioè il senso tragico di un'azione in cui l'eroe si ritrova investito da sciagure intempestive che si abbattono su di lui.

³⁰ La stessa preoccupazione di suggerire il rapido abbattersi delle sfortune la ritroviamo in Trissino, che fa dire al coro della sua tragedia: «E' il male è forte, e tosto ci vien dietro» (v. 1963). Tuttavia nella *Sofonisba*, dove l'azione si dà piuttosto come un semplice sviluppo dello scioglimento (*metabasis*), non troviamo lo stesso senso d'urgenza della tragedia francese. La battuta potrebbe pertanto leggersi anche come un luogo comune ereditato dalla tragedia greca – in cui inversamente troviamo il senso d'urgenza (si pensi al rapido susseguirsi di sciagure per Creonte nell'*Antigone* di Sofocle).

³¹ È soprattutto d'Aubignac a insistere che «le plus bel artifice est d'ouvrir le Théâtre le plus près qu'il est possible de la catastrophe», *La Pratique du Théâtre* [1657], Parigi, Champion, 2001, p. 190.

2.3. *Le debolezze umane: dai capricci della fortuna alla tirannia delle passioni*

Corollario della rapidità delle disgrazie che sopraggiungono è il repentino cambiamento di fortuna. Un breve istante è sufficiente a perdere per sempre un uomo. L'eroe tragico si espone inevitabilmente ai capricci degli dei e della fortuna contro cui rimane impotente: giunto all'apice del successo, sovente un infelice accidente provoca la sua rovina. Questa è precisamente la situazione in cui si trova Massinissa. Al suo ingresso sulla scena il protagonista afferma:

Grâce aux Dieux, cette insigne et dernière victoire
Me rend tous les rayons de ma première gloire (III, i, 595-596)

Grazie alla vittoria, che gli ha dato accesso al trono, Massinissa si sente padrone del proprio destino. Eppure è sufficiente, un istante dopo, la delusione causata dal rifiuto di Scipione a farlo ricredere e spingerlo a riconsiderare i suoi recenti successi, per riconoscersi quindi interamente in balia di una «mortelle sentence» e di un «décret tyrannique» (IV, III, 1288). Trissino faceva dire appositamente a Scipione, commentando le nozze intempestive di Massinissa, che

Ben quanto è più il favor de la Fortuna,
Tant'è più da temer che non si volga
Ché non fu alcun giamai sí caro a Dio,
Che vivesse sicuro un giorno solo (v. 1171-1174)

Questa concezione tragica, legata alla fragilità umana e al carattere effimero della sua condizione, la ritroviamo costantemente esposta nella tragedia umanistica³² che riprende lo stoicismo seneciano filtrato – in una prospettiva cristiana – dall'opera di Boezio. Del resto una delle concezioni tragiche più diffuse nel corso del Rinascimento emana dal *De casibus virorum illustrium* di Boccaccio, fondata appunto sul principio che tanto più un uomo raggiunge la gloria e si eleva sopra gli altri, tanto più la sua caduta sarà rovinosa.

In altre parole la catastrofe farà tanto più impressione sugli spettatori quanto più essa sarà rapida e violenta. Pertanto il rispetto dell'unità di tempo in Mairet è funzionale a creare un cambiamento di fortuna – cioè il tratto

³² «Les malheurs des grands illustrent la vanité des biens de ce monde. Cette morale est souvent présente dans les tragédies modernes et sert à justifier les injustices qu'on y représente», E. ZANIN, *op. cit.* p. 117.

più caratteristico della favola tragica assieme all'agnoresi³³ – che si realizza in maniera repentina, accentuando conseguentemente il carattere tragico della rappresentazione. In questo senso, come ha scritto B. Louvat-Molozay, la scelta del tema non è casuale: «ce sujet possédait surtout deux particularités, qui ont dû retenir l'attention de Mairet», in particolare il fatto che «il comporte en son sein une crise, et son dénouement est le fruit d'un véritable renversement, quand la plupart des sujets des tragédies de la Renaissance se donnent comme simples développements de la catastrophe».³⁴ Inoltre la catastrofe non è più dovuta ai capricci della fortuna.³⁵ Contrariamente a Trissino³⁶ – e alle tragedie umanistiche – Mairet mette soprattutto in evidenza la perniciosità delle passioni. Non a caso, in questo punto il drammaturgo si discosta dal racconto di Tito Livio, facendo morire sul campo di battaglia Siface. Ciò permette pertanto di focalizzare l'attenzione sulla sfortunata passione amorosa tra il principe numida e la regina cartaginese, divenuta legittima agli occhi dello spettatore francese.³⁷ *La Sophonisbe* testimonia l'importanza del tema amoroso all'interno della drammaturgia di Mairet,³⁸ e del discorso sulle passioni nelle scene francesi, inevitabilmente influenzate dal successo e dalla popolarità delle vicende romanzesche della *tragi-comédie*.

A causa della sua passione amorosa Sofonisba si crede schiava di un destino che la spinge all'ignominia:

C'est en quoi mon offense est plus blâmable encore
De tromper lâchement un mari qui m'adore.

³³ Secondo Aristotele, il riconoscimento e la peripezia sono i due elementi dell'intrigo più efficaci a suscitare il piacere tragico: «ce qui exerce la plus grande séduction dans la tragédie, ce sont des parties de l'histoire: les coups de théâtre et les reconnaissances», ARISTOTE, *Poétique*, a cura di Roseline Dupont-Roc e Jean Lallot, Parigi, Seuil, 2011, p. 55-57.

³⁴ BÉNÉDICTE LOUVAT-MOLOZAY, *Introduction*, in J. MAIRET, *La Sophonisbe*, cit., p. 57.

³⁵ «Comme dans les arts plastiques ou décoratifs du temps, la mythologie n'a plus ici qu'une fonction décorative toute de surface. Le Destin, la Fortune, le Ciel sont souvent invoqués ou déplorés mais n'engagent plus que rarement une réflexion sur la condition périlleuse des grands comme à la Renaissance; ils n'ont pas cette prégnance qui fait la force des tragédies antiques», JEAN-MARC CIVARDI, *Reflets et usages de l'Antiquité dans le théâtre de Mairet*, «Littératures classiques», LXV, 2008/1, p. 77.

³⁶ Emblematiche sono le parole del coro della sua *Sophonisba*, il quale vedendo in catene Siface lo compiangere: «Quanto quanto dolor, quanta pietate / Ho del misero stato di costui, / Che fu sì gran signor, che fu sì ricco / Di tesoro e di gente: or in un giorno / Si truova esser prigion, mendico e servo» (v. 1229-1233).

³⁷ «MASSINISSE. – Puisque Syphax n'est plus, il ne tiendra qu'à vous / D'avoir en Massinisse un légitime époux» (III, IV, 921-922).

³⁸ Per B. Louvat-Molozay *La Sophonisbe* di Mairet testimonia, grazie alla sua mescolanza di stili, l'importanza del tema amoroso: «ces modèles, disparates, ont par ailleurs un point en commun essentiel, à savoir le thème amoureux», *Introduction*, in J. MAIRET, *La Sophonisbe*, cit. p. 73.

Mais un secret destin que je ne puis forcer,
Contre ma volonté m'oblige à l'offenser ;
Moi-même mille fois je me suis étonnée,
Et de ma passion, et de ma destinée (I, III, 303-308)

Una passione che le impedisce financo di chiedere qualche favore agli dei per suo marito, poiché la volontà non è più in suo potere

De peur de prier contre mon propre bien,
En adorant les Dieux, ne leur demandons rien (I, III, 325-326).

Se come afferma H. Bergson è nella durata che una libera scelta può realizzarsi,³⁹ la passione amorosa, insoddisfatta, sembra svuotare di valore il tempo umano, rendendo l'universo dei protagonisti illusorio. Da questo punto di vista la regola dell'unità di tempo non può che mettere in risalto il carattere esiziale della passione amorosa, che spinge gli amanti ad agire in maniera convulsa, senza riflettere. Del resto, è appunto la «furia» della passione di Massinissa che Scipione condanna nel quarto atto:

Massinisse en un jour, voit, aime, et se marie,
A-t-on jamais parlé d'une telle furie? (IV, III, 1231-1232)

Ritroviamo così nella *Sophonisbe* la straziante situazione di un essere che si trova di fronte a un destino informe; o peggio che si presenta nella forma di un ossimoro:⁴⁰ nozze/procreazione – morte/annientamento. Non potendo evitare diversamente la cattività romana, Sofonisba si dà la morte, pateticamente, nel letto che poco prima l'aveva accolta come sposa:

Et que je meure au moins dessus le même lit,
Où mon funeste Hymen hier au soir s'accomplit (V, V, 1688-89)

La tragedia di Mairet è infine chiusa dalla «main hardie» di Massinissa, che, dandosi la morte, chiude il quinto atto. Il finale quindi si discosta dal racconto storico, preferendo seguire l'esempio elegiaco che un decennio prima era stato fornito da Théophile de Viau. Tale espediente serve a rimarcare il senso tragico di un essere gettato nel mondo (come direbbe Heidegger), che vive in un universo dove gli incessanti – e soprattutto repentini – cambiamenti rendono la realtà amorfa. Così, prima di compiere

³⁹ HENRY BERGSON, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Parigi, PUF, 1991, p. 166.

⁴⁰ L'ossimoro è stata una delle forme predilette della letteratura barocca, si veda DIDIER SOUILLER, *La littérature baroque en Europe*, Parigi, PUF, 1988, p. 203-205.

il gesto suicida, rimasto solo sulla scena, Massinissa rammenta un'ultima volta la crudeltà di un mondo impossibile da decifrare attraverso le leggi statiche dell'ontologia classica;⁴¹ che priva le vicende, e pertanto il tempo umano, di ogni spessore, conferendogli solamente un aspetto illusorio:

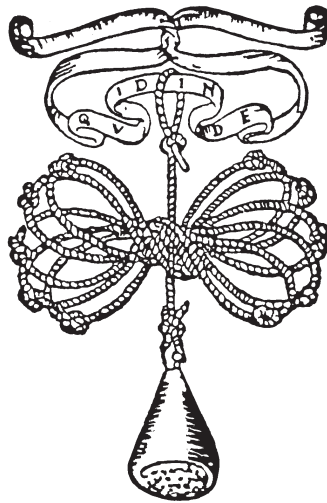
Tant les chastes plaisirs d'Hymen et de Junon
M'ont duré peu de temps pour te donner ce nom
[...] Et sans aucun Midi, la Mort et le Destin
Confondent votre soir avec votre matin (V, VII. 1783-84 e 1795-96),

Riassumendo, l'unità di tempo si rivela nella *Sophonisbe* un espediente utile a trasmettere con maggiore intensità la carica tragica presente nella vicenda della regina cartaginese: ponendo l'accento sugli avvenimenti che hanno luogo solamente durante un giorno funesto; privando gli eroi del tempo necessario per agire con successo, rendendoli conseguentemente impotenti di fronte alle calamità che si abbattono inesorabilmente su di loro. Infine mettendo in evidenza la forza distruttrice delle passioni, e di conseguenza il fatto che un solo giorno, financo un breve istante, sono sufficienti a sconvolgere la friabile immagine sociale che l'individuo cerca di costruirsi durante la propria esistenza in seno alla società.

⁴¹ «Est-ce que la multiplication anarchique et mouvante des apparences ne traduit pas l'occultation ou la disparition de l'être? *Le baroque ou l'ontologie perdue ? Pourquoi pas...*», *ivi*, p. 175.

FINITO DI STAMPARE
PER CONTO DI LEO S. OLSCHKI EDITORE
PRESSO ABC TIPOGRAFIA • CALENZANO (FI)
NEL MESE DI DICEMBRE 2018

ISSN 0585-4768



ISBN 978 88 222 6622 4