



Publif@rum 6, 2007

Bouquets pour Hélène

Dario Cecchetti

La «tragédie en musique» come parodia della tragedia classica - Il 'Thésée' di Ph. Quinault

Nota

Il contenuto di questo sito è regolato dalla legge italiana in materia di proprietà intellettuale ed è di proprietà esclusiva dell'editore.

Le opere presenti su questo sito possono essere consultate e riprodotte su carta o su supporto digitale, a condizione che siano strettamente riservate per l'utilizzo a fini personali, scientifici o didattici a esclusione di qualsiasi funzione commerciale. La riproduzione deve necessariamente menzionare l'editore, il nome della rivista, l'autore e il documento di riferimento.

Qualsiasi altra riproduzione è vietata senza previa autorizzazione dell'editore, tranne nei casi previsti dalla legislazione in vigore in Italia.

Farum.it

Farum è un gruppo di ricerca dell'Università di Genova

Pour citer cet article :

Dario Cecchetti, *La «tragédie en musique» come parodia della tragedia classica - Il 'Thésée' di Ph. Quinault*, Bouquets pour Hélène, Publiforum, n. 6, pubblicato il 2007, consultato il 17/09/2019, url: http://publiforum.farum.it/ezine_pdf.php?id=38

Editore Publiforum (Dipartimento di Lingue e Culture Moderne - Università di Genova)

<http://www.farum.it/publiforum/>

<http://www.farum.it>

Documento accessibile in rete su:

http://www.farum.it/publiforum/ezine_articles.php?art_id=38

Document généré automatiquement le 17/09/2019.

La «tragédie en musique» come parodia della tragedia classica - II 'Thésée' di Ph. Quinault

Dario Cecchetti

1. Nell'estremo scorcio del Seicento e, soprattutto, nei primi decenni del Settecento (con propaggini fino alle soglie della Rivoluzione) si sviluppa a dismisura in Francia, *in primis* per quanto concerne il teatro, il genere parodico: «les parodies furent légions dans le théâtre du XVIII^e siècle», nota David Trot¹. Si tratta, soprattutto, di parodie di tragedie di successo (l'*Œdipe* di Voltaire, l'*Inès de Castro* di Houdar de La Motte, ecc.) o di opere liriche. Quest'ultime sono spesso le grandi *tragédies lyriques* del tardo Seicento, e sono oggetto di ripetuti *travestissements*, che ne accompagnano le riprese nel corso del XVIII secolo. Il fatto che in queste parodie si fossero specializzati i Comédiens Italiens, cacciati da Parigi nel 1697 e ritornati in Francia nel 1716 sotto la guida di Luigi Riccoboni, il fatto anche che protagoniste delle piccole *pièces* parodiche (abituamente atti unici) fossero spesso le maschere della Commedia dell'Arte – prima fra tutte quella di Arlecchino, come indicano molti titoli della raccolta delle *Parodies du Nouveau Théâtre Italien*²: *Arlequin-Persée*, *Les Noces d'Arlequin et Silvia*, *Arlequin-Atys*, *Arlequin-Bellérophon*, ecc.³ – dimostra che il genere parodico, per quanto concerne il teatro, era strettamente connesso alla tradizione dell'Arte, anzi era una specificità di autori e attori del Théâtre Italien⁴.

Le polemiche che si sviluppano intorno alla parodia ne attestano la fortuna straordinaria e l'impatto culturale. È significativa – ed ha risonanza – la presa di posizione di Houdar de La Motte (bersaglio di rielaborazioni parodiche per le sue tragedie di maggior successo, quali l'*Inès de Castro* e l'*Œdipe*), il quale nel suo *Discours à l'occasion de la tragédie d'Inès (Troisième discours sur la tragédie)*, 1730) esprime una ferma condanna del genere⁵, cui risponderà Fuzelier, con l'intento di dimostrare che la parodia è altamente apprezzabile in quanto «critique sensée et même utile pour les mœurs»⁶. Prima ancora, però, che la parodia assuma lo statuto, tra Sei e Settecento, di genere letterario autonomo⁷, la nozione stessa di riscrittura – o meglio, di intervento o di variazione su modello preesistente – alla base della creazione letteraria (perlomeno per quanto riguarda alcuni generi, come quelli connessi alla struttura teatrale, in cui peraltro trionfa, più che in altre *filiales*, il gioco intertestuale) impone a volte al testo connotazioni che non è eccessivo definire parodiche.

Per esempio, gli autori secenteschi di testi tragici da musicare non si pongono assolutamente nella prospettiva delle composizioni appartenenti in senso proprio al genere parodia. Tuttavia, se di parodia non si può parlare – almeno come scelta consapevole di genere – per le *tragédies lyriques* o *tragédies en musique* degli ultimi decenni del Seicento, occorre dire che gli autori di quelli che saranno considerati *livrets d'opéra* compiono un'operazione sul testo 'classico' consistente in un *glissement de sens* che investe anzitutto il campo del linguaggio.

In effetti, il problema del *glissement de sens* riguarda in modo particolare la tragedia di riferimento greco e latino, fin dalla sua riscoperta umanistica. Fra tutti i generi letterari antichi oggetto di riscrittura nel Cinquecento, è certamente quello tragico che, a partire dalle traduzioni, rielaborazioni e volgarizzamenti, appare campo privilegiato del sincretismo rinascimentale⁸. Sincretismo, peraltro, spesso consistente in operazioni eminentemente linguistiche, che intervengono «sui modelli alterando sul piano semantico il testo originale, attuando da un lato un'ennesima *reductio* in senso cristiano, dall'altro piegando il dettato classico nella direzione dei condizionamenti storici e politici, e infine trasformandolo secondo schemi derivati da generi letterari nuovi, quali la novellistica d'amore tragico o la lirica petrarchista»⁹.

Nel Seicento il teatro, quello tragico in particolare, anche quando dopo la libertà dell'epoca barocca si afferma la disciplina classica¹⁰, continua ad essere caratterizzato dal sovrapporsi di tipologie diverse, pur sempre nella prospettiva di un metodo di riscrittura avvertito come esigenza di fondo. Accanto, infatti, a una tragedia *classique*, che si assesta sulla base delle teorizzazioni e viene proposta come opzione unica dal partito degli *Anciens* all'interno della grande *Querelle* (e trova il modello esemplare nelle *pièces* di Racine), i fautori dei *Modernes* propagandano una tragedia romanzesca e galante su cui incombe il nome tutelare Pierre Corneille, i cui stilemi e le cui formule sono riproposte dal fratello Thomas nella seconda metà del secolo con un'accentuazione degli aspetti 'moderni'. Così pure, è nello schieramento dei *Modernes* che ritroviamo critici pronti ad apprezzare la *tragédie lyrique* o *tragédie en musique*, incentrata sul meraviglioso e sullo spettacolare. In tali *filiales* della drammaturgia secentesca – siano le trame fondate sulla mitologia o su tradizioni epico-cavalleresche o sulla storia – l'operazione di riscrittura consiste sempre in uno slittamento verso la modernità, sul piano delle situazioni come su quello del linguaggio.

È qui, d'altronde, che noi possiamo riconoscere un intervento inconsapevolmente parodico, intendendo in questo caso per parodia una riscrittura che alteri il senso del modello, stravolgendone i significati in una trasposizione del tutto storica sull'attualità: intervento manifesto nella ripresa di certe formule della *galanterie*, nell'applicazione delle norme della *bienséances* mondana, nella ricostruzione delle situazioni sentimentali secondo un linguaggio che riporta alla morale, al galateo, alla sensibilità e psicologia del *Grand Siècle*¹¹: aspetti, questi, che provocano spesso una condanna severa, in particolare per quanto concerne la *tragédie lyrique*, da parte dei fautori degli *Anciens*. È pertanto utile considerare il giudizio

critico dei contemporanei su tale genere, per evidenziarne quei parametri valutativi congruenti con la nostra individuazione di elementi parodici.

2. Stando, infatti, alla percezione stessa dei contemporanei, le *tragédies lyriques* ovvero i testi per le *mises en musique* (i libretti) – accomunati a un altro genere, la commedia – vengono considerati produzione differenziata, sul piano della destinazione, rispetto a generi illustri, cui appartenerebbe ad esempio la tragedia. Si distingue e, spesso, si condanna il genere operistico. Significativa di questo deprezzamento può essere considerata la stroncatura della *tragédie lyrique* – concernente l'argomento e il linguaggio¹² – ad opera di Saint-Évremond (compare nelle *Œuvres meslées* del 1684):

Une sottise chargée de Musique, de Danses, de Machines, de Décorations, est une sottise magnifique, mais toujours sottise; c'est un vilain fonds sous de beaux dehors, où je pénètre avec beaucoup de desagrément¹³.

La distinzione di genere, peraltro, è anzitutto d'ordine sociologico e viene fatta considerando il pubblico dei fruitori. Tale è il giudizio (con conseguente classificazione di genere) espresso nel trattato fortunatissimo di un *grammairien*, François de Callières, pubblicato nel 1692 (*Des mots à la mode*), che qui scegliamo di citare – fra vari e più autorevoli testi che all'interno della *Querelle des Anciens et des Modernes* formulano valutazioni sulla *tragédie lyrique*, in quanto genere – proprio per il fatto che è composto in una prospettiva di espressione linguistica, di *art de la conversation*¹⁴ :

L'Opéra et la Comédie, répondit la Dame, sont devenus des divertissemens bourgeois, et on ne les voit presque plus à la Cour. Cela est vray, reprit la Marquise, et je me suis souvent étonnée comment on abandonne à la Bourgeoisie des plaisirs qui ne devroient être destinez que pour les personnes de nôtre qualité.¹⁵

Il trattato (in forma di discorsi dialogici) *Des mots à la mode*, come anche il successivo *Du bon et du mauvais usage dans les manières de s'exprimer* dello stesso Callières¹⁶, è una specie di galateo concernente non le buone maniere in generale, ma le *manières de s'exprimer*. In un secolo in cui si moltiplicano i dibattiti sul *bon usage* linguistico, Callières affronta il problema del parlare corretto, ma l'angolatura del suo discorso più che linguistica è sociologica: la correttezza infatti, di cui è questione, non è tanto (o perlomeno lo è solo in parte) correttezza morfologico-sintattica e di lessico, quanto piuttosto proprietà di linguaggio, sulla base *in primis* di una discriminante sociale. Come viene illustrato programmaticamente nell'*Avertissement (Le Libraire au Lecteur)* premesso ai *Mots à la mode*:

[...] parmy l'examen des Mots à la mode et des nouvelles façons de parler, on y trouve des tableaux faits d'après nature, de diverses manières d'agir, et de s'exprimer de plusieurs gens de la Cour et de la Ville; et que comme il y a lieu de croire que ces tableaux plairont aux Lecteurs qui ont de la raison et du bon goût, ils pourront déplaire à ceux qui en manquent, parce que quelques-uns de ces derniers se reconnoîtront peut-être dans ces peintures générales, quoy qu'elles n'ayent été faites pour personne en particulier, qu'ils s'y trouveront avec leurs défauts favoris, et que c'est les attaquer par la partie la plus sensible, que de faire remarquer ce qu'il y a de ridicule dans les effets de leur vanité; mais ils ne doivent pas se plaindre du Peintre s'il les représente tels qu'ils sont, c'est à eux à réformer les Originaux, et à régler leurs discours et leurs actions d'une manière qui ne les expose plus à la censure, ny à la raillerie¹⁷ [...]

Callières si pone il problema di repertoriare forme lessicali e modi di dire nuovi e diventati d'uso corrente, che appaiono a *la mode*. Questa repertoriatura mette a confronto la *Cour* e la *Ville*, secondo una contrapposizione, diffusa¹⁸, fra i comportamenti della società di corte (l'aristocrazia) e quelli della società definita «borghese»¹⁹. Non solo: la considerazione sulle consuetudini linguistiche dei differenti ceti sociali si amplia ad una considerazione sui comportamenti delle due classi contrapposte («diverses manières d'agir, et de s'exprimer»), e tutto ciò nel riconoscimento che *la raison* e il *bon goût* sono le guide al retto parlare e al retto agire. Quella, infatti, che è una prospettiva in partenza meramente linguistica – sebbene connessa con la distinzione di classe –, mirata a discutere il *mauvais choix des mots*, il loro *mauvais arrangement*,²⁰ diventa attenzione al ruolo del linguaggio nel connotare socialmente e, soprattutto, nel creare una norma comportamentale. Il modo di esprimersi si fonde con il modo di comportarsi: nel campo della galanteria, ad esempio, assistiamo a un'identificazione fra la scelta di un linguaggio nuovo, «borghese», e le *manières*, spesso riprovevoli, nel servizio della dama²¹.

Si dà per scontato che i «borghesi», *legens ordinaires*, parlino diversamente dalle *gens de qualité*²². Questo dato di fatto comporta delle riflessioni sui rapporti e sugli scambi fra i ceti, rapporti e scambi che si evidenziano anzitutto a livello linguistico, nella ricerca delle *nouvelles manières de s'exprimer*, argomento questo di dibattito nei *salons*²³. La passione per un modo di parlare che sia «nuovo» e «alla moda» contagia entrambi i ceti -*Bourgeois* e *Courtisans* – e sfocia nell'*affectation* e nel

*ridicule*²⁴. Per quanto il ridicolo non sia, di per sé, connesso all'imitazione del linguaggio della classe cui non si appartiene (sebbene quest'imitazione possa essere oggetto di scherno), anzi *matière de raillerie* possa essere il non imitare le *façons de parler établies à la Cour*²⁵. Infatti, per certo, il linguaggio (*mauvais langage*) della *Bourgeoisie* ha bisogno d'essere *purgé*²⁶. Sempre, nei trattati di Callières, peraltro indicativi di una concezione corrente, il discorso sul linguaggio è fortemente connotato sulla base delle distinzioni di classe (*Courtisans, Bourgeois de Paris*, ma anche *bas Peuple*), con una volontà di stabilire una norma che, fondata su «quelle forme di espressione e di linguaggio che nel XVII e, in parte, ancora nel XVIII secolo erano contrassegno della società di corte, diviene a poco a poco la norma della lingua nazionale francese»²⁷. Tale discorso evidenzia peraltro un doppio influsso delle *mauvaises façons de parler* – della *Bourgeoisie* e del *bas Peuple* sulla *Cour* –, influsso negativo perché derivato soltanto dalla voglia di *nouveautés* e non regolato da *raison* e *bon goût*:

Il y a, dit le Duc, une mauvaise façon de parler fort ordinaire parmy les Bourgeois de Paris, et même parmy quelques Courtisans qui ont été élevez dans la Bourgeoisie [...]. Mais il s'est introduit depuis peu, poursuit le Duc, une autre mauvaise façon de parler, qui a commencé par le plus bas Peuple, et qui a fait fortune à la Cour, de même que ces Favoris sans merite qui s'y élevoient autre fois²⁸.

Basandosi anche su questo passo di Callières, Norbert Elias in una pagina di grande lucidità insiste sul doppio movimento – di «curializzazione» della borghesia e di «imborghesimento» della gente di corte – nell'epoca di cui ci occupiamo:

Anche qui [*scil.* nel campo del linguaggio], come già per quanto riguarda i rapporti tra la gente, vi è una sorta di duplice movimento: i borghesi si curializzano, la gente di corte si imborghesisce. O più esattamente: i borghesi vengono influenzati dal comportamento di quelli che frequentano la corte, e viceversa. Certamente nella Francia del secolo XVII l'influenza che sale dal basso all'alto è assai più debole che nel XVIII; tuttavia non manca certo totalmente: il castello Vaux-le-Vicomte dell'intendente alle finanze Nicolas Fouquet, un borghese, precede in ordine di tempo il castello reale di Versailles, e sotto molti aspetti gli serve da modello. E l'esempio è assai illuminante. La ricchezza degli strati superiori della borghesia suscita l'emulazione in quelli di corte, e l'afflusso incessante di borghesi nella cerchia di corte crea un movimento specifico anche nel processo del linguaggio: introducendo infatti in quella cerchia oltre che nuovo materiale umano anche nuovo materiale linguistico, lo *slang* (gergo) della borghesia. Nuovi elementi di questo gergo vengono di continuo rielaborati dal linguaggio di corte, raffinati, levigati, trasformati; in una parola, vengono «curializzati», vale a dire «adattati» allo standard della sensibilità o dell'affettività della cerchia di corte, e quindi divengono anche strumenti di distinzione tra la *gens de la cour* e la borghesia; e forse, dopo essere stati così raffinati e trasformati, dopo qualche tempo penetrano nuovamente tra la borghesia e diventano «specificamente borghesi»²⁹

Il fatto che i problemi affrontati dai trattati di Callières, nella loro apparente futilità, abbiano vasta risonanza pubblica e si configurino come fenomeno di costume, è dimostrato anche dal successo ottenuto da Edme Boursault con una *pièce* in un atto, messa in scena nel 1694 con il titolo appunto *Les mots à la mode*³⁰. Questa *petite comédie* ripropone una tematica che era già delle *Précieuses ridicules* (e del *Bourgeois gentilhomme*), la satira del *bourgeois* che si atteggia a nobile e del nobile *parvenu* di fresca data³¹, satira peraltro incentrata sulle consuetudini linguistiche che si ritiene connotino una classe sociale. Tutta la *pièce* ruota su «le vice du langage» (sc. 1, p. 4) con la repertoriatura, in funzione comica, di *queimots à la mode* che sono oggetto di reprimenda in Callières. Viene anche celebrata l'Académie Française per la sua funzione normativa quanto a una *langue* che assume un ruolo centrale nelle determinazioni sociali, funzione peraltro decisamente conservatrice³². È interessante la stretta connessione che si instaura fra uso linguistico e classe sociale («Monsieur parle en Bourgeois des plus invétérés», sc. 8, p. 19), con una continua contrapposizione fra *noblesse* e *bourgeoisie*, ove la seconda viene chiaramente individuata – in senso positivo, con la qualifica di *honnêtes gens*; in senso negativo, con l'identificazione *peuple/bourgeoisie* – nel mondo mercantile e delle professioni d'affari³³.

In questo quadro, che da una riflessione linguistica si allarga, come si è detto, a considerazioni più complesse, tali da coinvolgere i rapporti sociali nel loro insieme e, a maggiore ragione, la normativa dei generi letterari visti come emanazione di questi rapporti, va letto il giudizio citato sull'*opéra* e sulla *comédie*. Per quanto concerne il nostro discorso sulla *tragédie en musique*, dobbiamo sottolineare l'importanza dell'identificazione dell'*opéra* con un *divertissement bourgeois*, non più di moda alla corte. Non vogliamo entrare nel merito dell'esatta portata della formula *divertissement bourgeois*, né d'altra parte intendiamo qui discutere l'accezione del termine *bourgeois* e meno che mai affrontare il problema della nozione di *bourgeoisie*, nozione per certo non univoca neppure nei limiti cronologici del Seicento. Così pure non discutiamo in che misura corrisponda al vero l'affermazione secondo cui la corte (il ceto sociale dell'aristocrazia) rifuggirebbe da un genere teatrale – l'*opéra* – che pure era stato al centro dei *divertissements* di Versailles, Fontainebleau e Saint-Germain³⁴. La *tragédie lyrique* di cui è qui questione, il *Thésée*, ebbe parecchie rappresentazioni a Saint-Germain a partire dall'11 gennaio 1675³⁵. Occorre forse precisare che nel 1692 l'atmosfera di corte, sempre più *dévotée* per l'influenza di Madame de Maintenon, era meno favorevole

che nei decenni precedenti a quei divertimenti mondani di cui la *tragédie en musique* era l'esempio più eclatante³⁶ : il che spiegherebbe in parte l' 'imborghesimento', in quanto *divertissement*, dell'*opéra*, come dichiarato nel trattatello di Callières. Non si deve comunque dimenticare che nel 1674 – l'anno prima della creazione del *Thésée* a corte – scoppiava una polemica a proposito dell'*Alceste* (sempre di Quinault con musiche di Lully), polemica che può essere considerata il vero inizio della *Querelle des Anciens et des Modernes*, con le critiche al libretto di Quinault ad opera di Racine e la difesa dello stesso testo ad opera di Perrault³⁷. È nell'ambito di questa *Querelle* che la tragedia raciniana rappresenta il modello esemplare del genere per i difensori degli *Anciens*, e a Racine ci si rivolge anche per contrastare il successo della *tragédie lyrique* di Quinault: come accade nel 1677 quando, su testimonianza di Boileau, viene affidato a Racine il compito di scrivere un libretto d'opera (si tratterà del progetto mai realizzato di un *Phaëthon*) da contrapporre a quelli di Quinault:

Madame de M*** e Madame de T*** sa sœur, lasses des Opera de Monsieur Quinault, proposerent au Roy d'en faire faire un par Monsieur Racine, qui s'engagea assés legerement à leur donner cette satisfaction, ne songeant pas dans ce moment-là à une chose dont il estoit plusieurs fois convenu avec moi, qu'on ne peut jamais faire un bon Opera: parce que la Musique ne sçauroit narrer. Que les passions n'y peuvent estre peintes dans toute l'estenduë qu'elles demandent. Que d'ailleurs elle ne sçauroit souvent mettre en chant les expressions vrayment sublimes et courageuses. C'est ce que je lui representai, quand il me declara son engagement; et il m'avoüa que j'avois raison. ³⁸

Fatto, questo, ancora menzionato nel *Journal* di Brossette, quale memoria significativa ricorrente nelle conversazioni di Boileau:

M. Despréaux m'a dit que madame de Montespan et madame de Thiange sa sœur, dégoûtées du style fade des opéras de Quinault, jettèrent les yeux sur M. Racine, comme sur le seul homme capable de faire un opéra tel qu'il devoit être, et tel qu'elles le souhaitoient. M. Racine ne s'y engagea qu'avec beaucoup de peine, et il n'y consentit encore qu'à condition que M. Despréaux en feroit le prologue. M. Racine choisit la fable de Phaëton pour le sujet de son opéra. Il en fit quelques scènes, et puis la chose en demeura là [...]³⁹.

È interessante notare come non solo Racine sia considerato «le seul homme capable de faire un opéra tel qu'il devoit être» e lo stile delle *tragédies en musique* di maggior successo – quelle di Quinault – sia giudicato *fade* (con una connotazione che, riportata a due delle dame che esercitano dominio mondano sulla corte, non può non essere in qualche misura sociologica), ma anche come, da parte dei capifila del partito degli *Anciens*, non sia concessa alla *tragédie lyrique* pari dignità rispetto alla *tragédie* classica, di cui per certo Racine intendeva offrire un modello che diventasse in qualche modo canonico. Addirittura, come venga negata *tout court* la possibilità di fare *un bon Opéra*.

Occorre, è vero, leggere queste testimonianze con discernimento: accanto a motivazioni teoriche vi possono essere motivazioni personali. Per esempio, Madame de Montespan vide nell'*Isis* di Quinault – rappresentata a corte, a Saint-Germain, il 5 gennaio 1677 – delle allusioni spiacevoli, il che causò un periodo di disgrazia per Quinault⁴⁰. Quanto a Racine, se partecipava allo scontro fra difensori della *tragédie* e difensori dell'*opéra* sicuramente per ragioni teoriche, è anche indubbio che dall'epoca di *Andromaque* a quella di *Iphigénie* e, infine, di *Phèdre* il grande poeta fu immerso in *cabales* e polemiche personali spesso di tono virulento⁴¹.

È innegabile, comunque, che all'interno del *débat* sull'*opéra*, il quale prende avvio dalla cosiddetta *Querelle d'Alceste*, come pure nei giudizi correnti sui generi letterari considerati nelle loro connessioni sociali, si sviluppa una percezione della *tragédie lyrique* quale *divertissement bourgeois*. Il che significa – indipendentemente dall'esatta portata del termine *bourgeois* – non solo una netta distinzione di genere rispetto alla *tragédie classique*, quale almeno viene teorizzata dai fautori degli *Anciens*, ma anche la consapevolezza critica di un abbassamento di registro, se non addirittura uno svilimento della *tragédie lyrique*. Nel tentativo di chiarire in che cosa consista tale abbassamento – fenomeno anzitutto linguistico – scegliamo di rivolgere la nostra attenzione al *Thésée* di Quinault, perché fra tutte le *tragédies lyriques* del secondo Seicento è quella che si inserisce nella *fillière* di testi sullo stesso mito più ricca di prodotti drammatici (una diecina nello spazio di settant'anni), e pertanto offre facili possibilità di raffronto per determinare gli eventuali *glissements de sens*.

3. Esaminiamo in breve la trama di questo *Thésée*, «Tragédie en Musique, ornée d'Entrées de ballet, de Machines, et de Changements de Théâtre»⁴².

Il *livret* si apre con un *Prologue*, ove, com'è d'uso, si celebra Luigi XIV, impegnato nella guerra d'Olanda (dichiarata nel 1672 e conclusa con i trattati di Nimega del 1678 e 1679⁴³). La guerra è in corso, con esiti alterni, non sempre favorevoli: personaggi mitologici (in particolare Venere e Marte) animano una scena allegorica che si svolge a corte (nei giardini di Versailles), in cui si sottolinea il contrasto fra *les Jeux et les Amours* e *les soins pour la Gloire*. Nella

celebrazione si auspicano la pace e la vittoria («Sans une aimable Paix, peut-on jamais attendre / de beaux jours ni d'heureux moments?», Th, 62-63; «un nouveau Mars rendra la France triomphante, / le destin de la Guerre en ses mains est remis», Th, 69-70). Interessante, per il nostro discorso, è l'ambientazione, che «représente les jardins et la façade du Palais de Versailles», ove i personaggi del prologo – e gli spettatori – si apprestano a «prendre part au magnifique Divertissement qui va paraître» (Th, p. 113). La qualifica di *divertissement*, attribuita alla *tragédie en musique* che sta per andare in scena, situa il *Thésée* in un genere ben distinto dalla tragedia *tout-court*, e l'aggettivo stesso *magnifique* pone l'accento su quegli aspetti di spettacolarità ed effettismo che contraddistinguono le *pièces à machines*. D'altra parte, sia la cornice – con i riferimenti storici e ambientali – che il prologo disegna, sia la concreta realtà dei fruitori, gli spettatori che noi sappiamo essere quelli della corte di Versailles, concorrono a istaurare un legame con un pubblico che non è, almeno in prima istanza, al momento della *création*, quello della *ville*, bensì quello della *cour*. Nell'atto I, mentre in Atene infuria una rivolta, la principessa Églé, pupilla del re Égée, rifugiata nel tempio di Minerva ricorda (sc. 3) con la confidente Cléone il suo amore per Thésée, figlio di Égée, sconosciuto anche al padre per il fatto di essere stato allevato lontano dalla patria. Thésée al momento, giunto ad Atene in incognito, sta cercando di sottomettere i rivoltosi. In una scena successiva (sc. 5) Cléone, rimasta sola con il confidente di Égée, Arcas, che le ha fatto dichiarazioni e promesse d'amore, esprime dei dubbi sulla fedeltà dell'innamorato («J'en doute encor, je le confesse. / Tu m'as fait des serments cent fois / que tu suivrais toujours mes lois, / et qu'il te serait doux de mourir pour me plaire; / mais la plupart des amants / sont sujets à faire / bien de faux serments», Th, 68-74). Per parte sua, Arcas, che scopriremo già impegnato sentimentalmente con un'altra, si difende contrattaccando («Pour un autre que moi Cléone s'intéresse?», Th, 83) e protestando il suo amore («Hé bien, je suivrai ton envie, / j'en veux faire toujours ma loi; / la peur de te déplaire est mon plus grand effroi», Th, 104-106). Vengono così introdotti, seppure in un registro di commedia, due motivi centrali della *pièce*, la gelosia e l'inganno. Dopo una scena corale, in cui una schiera di *combattants* inneggia alla vittoria, Égée annuncia che i rivoltosi sono vinti. In un successivo *tête-à-tête* con Églé (sc. 8), Égée dichiara il suo amore alla pupilla, invitandola ad accettare un innamorato vecchio ma glorioso («Faites grâce à mon âge en faveur de ma gloire», Th, 170). E queste proposte Égée le fa pur nella consapevolezza di essersi impegnato alle nozze con Médée, che peraltro egli progetta di far sposare al figlio fatto allevare segretamente a Trezene, senza sapere che questi è il Thésée che ha combattuto vittoriosamente in Atene contro i ribelli. L'atto si conclude con due scene corali, di effetto scenografico, in cui si celebra la vittoria sugli insorti con preghiere e cerimonie rituali. Nella prima scena dell'atto II Médée confessa alla sua confidente, Dorine, di essere di nuovo innamorata, questa volta di Thésée: all'amica che le vanta i pregi del *changement* sentimentale («Il faut par le changement / punir l'inconstance», Th, 299-300) Médée si rappresenta, sì, come una furia implacabile, ma nello stesso tempo rigetta su Amore crudele la responsabilità dei suoi comportamenti («Mon frère et mes deux fils ont été les victimes / de mon implacable fureur; / j'ai rempli l'univers d'horreur; / mais le cruel Amour a fait seul tous mes crimes», Th, 317-320). La seconda scena è scena chiave della *pièce*, sia per quanto concerne il meccanismo dell'intrigo, sia per quanto concerne il tono cinico nella costruzione dei rapporti interpersonali: ad Égée, che noi sappiamo innamorato di Églé, ma che si scusa di avere ritardato a mantenere la sua promessa di matrimonio con Médée («J'ai différé longtemps de tenir ma promesse, / je devrais être votre époux» Th, 345-346), quest'ultima replica con indifferenza e distacco, per poi unirsi al primo in un duetto celebrante i piaceri dell'incostanza («mais rien n'est si charmant / qu'une inconstance mutuelle», Th, 370-371). Arriva Arcas ad annunciare (sc. 3) che il popolo vuole proclamare Thésée, la cui origine è ignota a tutti, successore di Égée. Nelle scene seguenti (sc. 4 e 5) si rivela l'impegno sentimentale che Arcas ha da tempo con Dorine, la quale esprime sospetti e gelosia nei confronti di Cléone. Si completa, pertanto, il triangolo Dorine-Arcas-Cléone, che fa da contrappunto al rapporto incrociato – Égée-Églé/Médée-Thésée/Thésée-Églé – su cui è fondata la *pièce*. La *populace* intanto acclama Thésée quale erede al trono, malgrado le resistenze dell'eroe (sc. 6 e 7). Infine, Thésée e Médée si incontrano: il primo dichiara il proprio amore per Églé (sc. 8), suscitando nella seconda desiderio di vendetta (sc. 9). Nell'atto III (sc. 1) Églé si rallegra con Cléone per il ritorno di Thésée vincitore, ed entrambe esprimono la convinzione che dopo le imprese gloriose «l'Amour doit promptement / ramener un amant» (Th, 527-528); quand'ecco che (sc. 2) Arcas reca ad Églé un messaggio amoroso da parte del vecchio Égée. Cléone prega Arcas di far sì «que le Roi tourne ailleurs son choix» (Th, 543). Segue (sc. 3) un incontro-scontro fra Églé e Médée, in cui dapprima la maga induce abilmente la principessa a confessare il suo amore per Thésée («Je m'intéresse en votre amour; / parlez, vous connaîtrez mon cœur à votre tour», Th, 567-568), poi dichiarandosi sua rivale tenta con le minacce di convincerla a rinunciare all'amato («vous aimez un Héros qui ne peut être à vous, / et Médée est votre rivale; / prenez soin d'éviter mon funeste courroux», Th, 590-592). Alla ripulsa di Églé («Non, j'aime mieux la mort qu'une lâche inconstance», Th, 597), Médée fa apparire con la magia un deserto spaventoso pieno di mostri che terrorizzano gli astanti (sc. 4-8). Dapprima, nel gioco di contrappunto che scandisce la vicenda, vediamo la coppia Cléone-Arcas invocare l'aiuto di Dorine, considerata evidentemente amica della maga, con la promessa di non amarsi più. Dorine irride l'amante infedele concludendo con derisione e disincanto: «Non, je ne prétends point regagner désormais / d'un si volage amant la trompeuse tendresse» (Th, 637-638). Médée lascia che Cléone e Arcas fuggano, e concentra le forze malefiche e mostruose contro Églé. L'atto si conclude con cori e danze, che creano una coreografia di *féerie* secondo gli schemi operistici.

In apertura dell'atto IV Églé ribadisce a Médée il suo amore per Thésée (sc. 1), fino alla morte («Vous aurez beau me poursuivre, / vous aurez beau m'alarmer, / ce n'est qu'en cessant de vivre / que je puis cesser d'aimer», Th, 723-726). Médée, ancora una volta con l'aiuto delle Furie (sc. 2 e 3), fa portare sulla scena Thésée addormentato e minaccia di

scatenare il furore omicida delle creature infernali contro l'eroe se Églé non s'impegnerà non solo a rinunciare all'amato, ma perfino a fargli credere d'averlo tradito a favore di Égée. Così, Médée potrà portare a buon fine la sua macchinazione, che consiste nel convincere Thésée di avere nella maga addirittura un'alleata («Non, il faut lui montrer une âme déloyale / qui l'immole sans peine à la grandeur royale, / tandis que je feindrai d'agir en sa faveur: / enfin, je veux gagner son cœur / par le secours de ma rivale», Th, 762-766). Per salvare Thésée Églé cede alle minacce di Médée («Non, qu'il vive, il n'importe à quel prix: / je veux tout, je puis tout, pour sauver ce que j'aime; / mon amour vous promet de se trahir lui-même», Th, 769-771). Dopo un ulteriore mutamento scenografico dei *lieux affreux* in *Île Enchantée*, mutamento dovuto sempre alla bacchetta magica di Médée, Thésée si sveglia in presenza delle due donne che lo amano e indirizza i suoi sospiri amorosi a Églé che in silenzio distoglie lo sguardo, mentre Médée finge di intervenire in suo favore (sc. 4). Mentre Médée si è allontanata – in realtà spia gli innamorati celata in una nuvola – Églé, dopo avere finto per un istante freddezza e incostanza, scoppia in lacrime, rivela l'intrigo della maga e conferma l'amore per Thésée, che a sua volta si dichiara pronto a morire per l'amata (sc. 5). A questo punto (sc. 6) Médée, uscendo dalla nuvola, si dichiara commossa e pentita («votre vertu m'inspire un dépit généreux, / je rendrai ce que j'aime heureux, / puisque mon amour ne peut l'être», Th, 865-867), e invita gli abitanti dell'*Île Enchantée* – creature fantastiche evocate dalla magia, come i luoghi stessi – a «commencer les plaisirs de ces heureux amants» (Th, 880). L'inattesa – e in certo qual modo incongruente – conversione di Médée è dovuta con ogni probabilità alle convenzioni operistiche, in quanto i *plaisirs* offerti alla felice coppia consistono in una di quelle *entrées* di danza e cori canoniche nel genere, come era d'altronde già la *féerie* con cui si concludeva l'atto precedente: nella fattispecie si tratta di una *bergerie* – eredità, nella *tragédie lyrique*, della tradizione della *pastorale lyrique* – in cui gli abitanti dell'*Île Enchantée* «dansent au son des instruments champêtres» (sc. 7).

Nell'atto V, in un breve monologo (sc. 1), Médée affronta il dilemma se cedere all'amore lasciando andare Thésée «sans peine et sans danger» (Th, 1001), oppure vendicarsi, e opta infine per la vendetta. Comunicando (sc. 2) alla confidente Dorine la decisione di far morire Thésée, Médée dichiara finzione la precedente arrendevolezza («J'ai caché mon dépit sous ma feinte douceur», Th, 1011); poi convince Égée (sc. 3) dell'opportunità di avvelenare Thésée, che il popolo vuole innalzare al trono, per salvaguardare i diritti del figlio allevato a Trezene. Nel momento in cui Thésée sta per bere il veleno che il padre gli ha porto, quest'ultimo lo riconosce dalla spada che egli aveva in passato lasciata al figlio perché potesse un giorno servire da riconoscimento (sc. 4). Médée fugge ed Égée rinuncia a Églé in favore del figlio (sc. 5). Médée, sul suo carro tirato da draghi alati, prima di partire distrugge il palazzo che essa stessa aveva creato con i suoi incantesimi (riferimento evidente all'Armida tassiana). Nel finale (sc. 8 e 9) Minerva ricostruisce miracolosamente uno splendido palazzo ove ci celebra una specie di *fête galante*, con cori e danze, in segno di gioia per il riconoscimento di Thésée.

4. È vero che siamo in presenza di una *tranche* del mito di Medea diversa da quella oggetto delle tragedie di Euripide e Seneca e delle varie *Medee* europee cinque-secentesche (da quella di Dolce a quelle di Pierre Corneille e di Longepierre)⁴⁴. Dei tre momenti di questo mito⁴⁵ – la conquista del vello d'oro, il tradimento di Giasone e la vendetta di Medea, le vicende di Medea, Egeo e Teseo ad Atene – quello trattato secondo i canoni della tragedia classica è il secondo, che culmina nell'uccisione dei figli, mentre il primo e il terzo forniscono piuttosto l'argomento a storie avventurose e romanzesche. Il terzo in particolare, da cui deriva la trama del *Thésée* di Quinault, a parte l'assenza di uccisioni, come si evince anche solo dal sommario che abbiamo presentato, è tutto orientato sul lieto fine e, soprattutto, è costruito su un gioco di scambi amorosi e sul colpo di scena connesso con lo schema dell'*agnitio*.

Dalla tradizione tragica Quinault conserva soltanto alcuni tratti che sottolineano il carattere orrorifico dell'eroina mitica. Di Médée, in apertura della *pièce*, Égée dice:

Je sais que, lorsqu'on la méprise,
On s'expose aux fureurs de ses ressentiments:
Toute la Nature est soumise
A ses affreux commandements,
L'Enfer la favorise,
Elle confond les éléments,
Le ciel même est troublé par ses enchantements (Th, 180-186);

e Médée stessa si autodefinisce in una prospettiva di tragicità classica:

Le destin de Médée est d'être criminelle,
Mais son cœur était fait pour aimer la Vertu (Th, 305-306).

Mon frère et mes deux fils ont été les victimes
De mon implacable fureur;
J'ai rempli l'univers d'horreur;
Mais le cruel Amour a fait seul mes crimes (Th, 317-320).

Ma l'eroina, proprio nel momento in cui sottolinea la sua capacità di furore e di violenza – nella fedeltà, come si è detto, alla tradizione del personaggio⁴⁶ –, sembra spostarsi, nel testo di Quinault, sul piano di una caratterialità ad un tempo moderna e mondana, ove l'*implacable fureur* diventa un *dépit* difficile da governare, oppure un *funeste courroux*, spauracchio con cui ricattare la rivale nell'intrigo amoroso:

Mon dépit, tu le sais, dédaigne de se plaindre:
Il est difficile à calmer,
S'il venait à se rallumer,
Il faudrait du sang pour l'éteindre (Th, 330-333).

Vous aimez un Héros qui ne peut être à vous,
Et Médée est votre rivale;
Prenez soin d'éviter mon funeste courroux (Th, 590-592).

Possiamo isolare una scena del *Thésée*, la seconda dell'atto II, che ripropone un gioco di personaggi influenzato senza dubbio dall'archetipo classico dell'incontro-scontro fra l'eroina esule in terra straniera e il sovrano ospite. Mentre nelle varie *Medee* abbiamo la protagonista contrapposta a Creonte, il re di Corinto che ha accolto la vagabonda 'famiglia' di Giasone – e in questa contrapposizione si tratta dell'incrociarsi di amori concorrenziali (l'amore di Medea per Giasone, l'amore, autentico o simulato che sia, di Giasone per la figlia di Creonte, l'amore di questa per Giasone) e di strategie matrimoniali (il progetto nuziale di Creonte nei confronti della figlia e di Giasone) –, nella scena di Quinault, che citiamo per esteso, abbiamo Médée contrapposta a Égée, di cui è ospite in Atene, in un dialogo ove è ancora argomento di amori concorrenziali (Médée che ha ricevuto una promessa nuziale da Égée è innamorata di Thésée, Égée per parte sua ama Églé, che a sua volta ama ricambiata Thésée), sullo sfondo di strategie matrimoniali (Égée, in precedenza, aveva già programmato il matrimonio di Médée col figlio ignoto, nell'intento fra l'altro, ribadito nella presente scena, di *dégager sa foi*⁴⁷).
Leggiamo la scena in questione:

LE ROI

Je vois le succès favorable
Des soins que vous m'avez promis,
Médée et son art redoutable
Ont gardé ce palais contre mes ennemis.
J'ai différé longtemps de tenir ma promesse,
Je devrais être votre époux.

MÉDÉE

L'Hymen n'a rien qui presse
Ni pour moi, ni pour vous.

LE ROI

Vous pouvez sans chagrin souffrir que je diffère.
Avec un époux plein d'appas
L'Hymen a de la peine à plaire;
Quelle peur ne doit-il pas faire
Quand l'époux ne plaît pas?
Désormais, sans péril, je puis faire paraître
Un fils que dans ma Cour je n'osais reconnaître.
Il peut venir dans peu de temps.

MÉDÉE

Laissons-là votre fils, Seigneur; je vous entends:
La jeune Églé vous paraît belle,
Chaque jour je m'en aperçois;
Si vous m'abandonnez pour elle,

Thésée est seul digne de moi.
LE ROI et MÉDÉE
Ne nous piquons point de constance;
Consentons à nous dégager.
Goûtons d'intelligence
La douceur de changer.
MÉDÉE
Quand on suit une amour nouvelle,
C'est une trahison cruelle
De laisser dans l'engagement
Un cœur tendre et fidèle;
Mais rien n'est si charmant
Qu'une inconstance mutuelle.
LE ROI et MÉDÉE
Heureux deux amants inconstants,
Quand ils le sont en même temps (Th, 341-373).

Le due nozioni di *abandon* e *trahison* sono al centro delle *Medee* tradizionali e sono il motore dell'intero meccanismo tragico. Nella *Médée* del grande Corneille – tragedia considerata quale punto di riferimento sia nell'istituzione di un canone⁴⁸ sia nel dibattito fra *Anciens* e *Modernes*⁴⁹ – il personaggio della protagonista è costruito a partire dalla disperazione per questa *trahison*:

MÉDÉE
Eh bien, Nérine, à quand, à quand cet Hyménée?
En ont-ils choisi l'heure? en sais-tu la journée?
N'en as-tu rien appris? n'as-tu point vu Jason?
N'appréhende-t-il rien après sa trahison?
Croit-il qu'en cet affront je m'amuse à me plaindre?
S'il cesse de m'aimer, qu'il commence à me craindre,
Il verra, le perfide, à quel comble d'horreur
De mes ressentiments peut monter la fureur (I, 4, 269-276)⁵⁰.

Il tono di questa battuta della più celebre *Médée* francese può aiutare a comprendere come le analogie di lessico – e il capovolgimento di *sens* di questo stesso lessico – rendano evidente, in Quinault, la volontà di lavorare su un archetipo in direzione della rilettura parodica. Anche se, spesso, gli aspetti del testo di Quinault che noi definiamo 'parodici' sono con buona probabilità dovuti non tanto a un *renversement parodique* consapevole, quanto piuttosto a una ripresa di elementi di linguaggio e di situazione già presenti nei grandi antecedenti secenteschi⁵¹. Per quanto concerne la scena del *Thésée* appena esaminata, si tratta di una scena sul tema dell'*Hymen*, tema trattato, qui, con un vero e proprio rovesciamento ironico di quella riflessione sull'inviolabilità dei diritti sponsali che appartiene alla tradizione illustre delle *Medee* tragiche. A questo proposito possiamo notare che il *renversement parodique*⁵² operato nella parodia della *Médée* di Longepierre del 1728, *La méchante femme* di Dominique e Lelio *filis*⁵³, concerne anzitutto l'aspetto di tragedia 'coniugale' (si tenga presente il *débat* fra Jason e Iphite, con cui si apre la *pièce* di Longepierre⁵⁴, *débat* che verte appunto sui diritti contrapposti del matrimonio e dell'amore). Nel testo di Dominique, che si apre, in parallelo con quello di Longepierre, con un dialogo tra Zonzon (= Jason) e il suo valletto L'Épine sulla questione del divorzio e dell'indissolubilità del matrimonio, la parodia è anzitutto parodia lessicale, con un evidente calco burlesco sul lessico del diritto canonico:

L'ÉPINE
Ne voyez-vous pas bien qu'en faisant ce divorce.
Vous donnez à l'Hymen une terrible entorce?
A parler, entre nous, cela ne se doit pas.
Pourquoi donc voulez-vous la quitter?
ZONZON
J'en suis las.
L'ÉPINE

Bien d'autres, à peu près du même caractère,
De leurs femmes voudroient comme vous se défaire;
Mais le nœud de l'Hymen est un nœud gordien,
Qu'on ne peut débrouiller, il tient morbleu trop bien⁵⁵.

Il riferimento, infatti, alla *terrible entorse à l'Hymen* sembra riecheggiare il concetto di *vulnus* inferto all'indissolubilità del matrimonio, così come parodia di linguaggio procedurale giuridico è l'interrogazione sulle motivazioni del ripudio («Pourquoi donc voulez-vous la quitter?» «J'en suis las»), seguita da una dichiarazione di inconsistenza argomentativa («Bien d'autres [...] / de leurs femmes voudroient comme vous se défaire») che riporta alla tradizione misogina della farsa antimatrimoniale⁵⁶. Il *Thésée* di Quinault – che, come si è detto, non è in quanto genere *parodie* – compie in qualche modo un'operazione di *renversement parodique*, non molto dissimile da quella che avrà luogo nelle parodie vere e proprie, nella misura in cui capovolge il discorso sull'*abandon* e sulla *trahison*, sottraendo a queste due nozioni ogni senso di trasgressione etica connessa a una concezione sacrale del coniugio. Anzi l'*Hymen* diventa oggetto di ironia, considerato legame potenzialmente fastidioso di cui si può dire «[qu'il] n'a rien qui presse», con un linguaggio cinico o, piuttosto, mondano, ma di una mondanità riconducibile non certo al mito, bensì alla modernità.

Il problema, semmai, è a quale codice comportamentale si adegui questa modernità: a quello della *cour* o a quello della *ville*. Abbiamo accennato ad alcuni giudizi espressi sul genere della *tragédie lyrique*, fortemente limitativi: essi culminano nella considerazione, citata, di Callières sull' 'imborghesimento' dell'*opéra*, di un *divertissement* che alla fine del Seicento non sarebbe più di moda a Corte (abbiamo già ricordato che nel 1692 a Versailles siamo ormai nell'epoca Maintenon, e molto mutato è il clima per quanto concerne le feste e i divertimenti). A parte, come si è detto, la fluidità – o meglio l'equivocità – del termine *bourgeois*, questo fenomeno può essere considerato a vari livelli, con esiti addirittura contraddittori.

Se, infatti, ci mettiamo in una prospettiva ideologica, quale fu quella della critica sociologica di Lucien Goldmann⁵⁷, è da un'intellettualità 'borghese' (filogiansenista, come formazione spirituale) che sarebbe apprezzata la tragedia *classique* per eccellenza, quella raciniana. Mentre «la maggior parte degli spettatori – soprattutto il popolo e i nobili, annoiati dal serio intellettualismo borghese – preferirebbe le rappresentazioni spettacolari e sarebbe abbagliata dalle *tragédies en musique*»⁵⁸. Se poniamo invece interrogativi sulla visione etica sottostante il testo di Quinault – o perlomeno sul punto di riferimento sociale di questo testo o sul tipo di pubblico fruitore delle battute sul matrimonio e sui rapporti sentimentali –, appare emergere quella che Jean-Michel Pelous definisce l'*idéologie galante*⁵⁹, o meglio trapelano «tous ces lieux communs de Morale lubrique, / que Lully rechauffa des sons de sa musique»⁶⁰, *lieux communs* o principî che i *Modernes* difendevano anche come espressione «della civiltà aristocratica messa in pericolo dall'oscurantismo 'borghese' e moralistico di Boileau e dei suoi amici»⁶¹. Non per nulla Charles Perrault, nel suo *Parallèle des Anciens et des Modernes* (1688), trattando del linguaggio galante dell'*opéra*, fa riferimento a quello che egli definisce *badinage*, come ad un esempio di raffinatezza espressiva propria del *beau monde* e delle *honnêtes gens* distinti dal *menu peuple*:

Il y a des Poésies galantes où l'Amour n'a aucune part, et ce qui s'appelle icy galanterie n'est pas toujours un certain badinage dans les paroles qui cache cette passion sous des apparences de raillerie. Elle comprend toutes les manieres, fines et delicates dont on parle de toutes choses avec un enjouement libre et agreable; en un mot c'est ce qui distingue particulièrement le beau monde et les honnestes gens d'avec le menu peuple [...]⁶²

Lo stesso Perrault, d'altronde, nell'intento di difendere Quinault – e il linguaggio operistico in genere – dall'accusa di grossolanità, riporta alle esigenze del canto l'uso di *expressions ordinaires* e di *paroles* e di *pensées* che siano per necessità di chiarezza e di comprensione *fort naturelles, fort connues et fort usitées*⁶³.

Dobbiamo pertanto riconoscere che a monte del testo di Quinault agiscono componenti – ed esigenze – diverse. Difficile è definire il codice comportamentale e sociale di riferimento: sicuramente nell'*idéologie galante* vediamo volgarizzata quella morale contro cui si accanisce la polemica antiteatrale dei *dévots*, dagli anni sessanta alla *querelle* Caffaro-Bossuet⁶⁴. Al di là di concezioni etiche, inoltre, si intrecciano influssi più propriamente letterari. Per certo, dietro la visione disincantata e ironica dei rapporti sentimentali e matrimoniali, attestata nel dialogo fra Médée ed Égée, leggiamo in filigrana precisi richiami alla tradizione della commedia (da quella dell'arte a quella 'letterata'). Pochi anni prima, nel *George Dandin* (1668) Molière, sviluppando un topos comico tradizionale (debitore anche di altre tradizioni, come quella della novella boccacciana), il topos del *cocuage*, introduceva un *plaidoyer* in favore della libertà e dei diritti del piacere all'interno del matrimonio⁶⁵. È vero che l'arringa della moglie, ad un tempo oppressa, ribelle e fedifraga, è luogo comune della commedia, ciò non toglie che Molière riecheggi sia la mentalità galante sia un *libertinage* mondano che serpeggia nella letteratura francese dei decenni di mezzo del Seicento⁶⁶. Così, l'incompatibilità di *galanterie* e matrimonio è motivo ricorrente⁶⁷. Un anno prima del *Thésée*, nell'*Alceste* (1674), Quinault fa risuonare queste affermazioni:

Parlons d'aimer et de plaie,
Et vivons toujours en paix.
L'Hymen détruit la tendresse,
Il rend l'Amour sans attrait;
Voulez-vous aimer sans cesse,
Amants, n'épousez jamais.⁶⁸

La scena qui analizzata del *Thésée* ci propone dunque una *vulgata* in cui si fondono tradizioni letterarie e stereotipi espressivi e situazionali. Ma il discorso della *galanterie* antimatrimoniale viene, qui, posto sulla bocca di un personaggio del mito antico che nella tragedia classica appariva come il difensore dei diritti dell'impegno sponsale, Medea appunto, che se diventava *figura* del vendicatore, lo diventava in quanto vendicare la *trahison* nel rapporto interpersonale risultava un obbligo morale. Accanto a Médée, in questa diversa *tranche* della storia, quale interprete dell'ideologia mondano-galante dell'infedeltà e dell'incostanza abbiamo Égée⁶⁹, che si presenta come un sovrano costretto da promesse fatte a chi gli ha salvato il trono («Médée et son art redoutable / ont gardé ce palais contre mes ennemis. / J'ai différé longtemps de tenir ma promesse»). Il tema della salvaguardia del *palais*, simbolo del potere, fa slittare il discorso dal sentimentale al 'politico'. L'impegno matrimoniale appare, infatti, tassello di una strategia di potere: potere, peraltro, che Égée contrappone non all'*Hymen* ma all'amore inteso come piacere, anzi come capriccio in quell'esaltare (all'unisono con Médée) la *douceur de changer*, un'incostanza, questa, che viene valutata a livello razionale («Goûtons d'intelligence / la douceur de changer»). Così, non solo il personaggio tragico di Médée (personaggio della tragedia illustre) subisce una rilettura, che comporta l'adozione di un linguaggio *moderne*, ma anche il personaggio politico, esso pure funzionale a una tragicità tradizionale, sul piano del linguaggio è sottoposto a un'operazione di *diminutio*, sempre all'insegna del gusto *moderne*, rispetto al tragico *ancien*.

Se affrontiamo il problema a livello di linguaggio, non dobbiamo dimenticare che la *tragédie lyrique* è campo privilegiato per chi voglia studiare l'alternarsi e il sovrapporsi di stili all'interno di una stessa *pièce*. Buford Norman distingue nell'*Alceste* di Quinault quattro stili *galants*⁷⁰: l'eroico, il dolce (tenero), il minaccioso e l'energico, a loro volta costruiti su due registri, quello serio e quello leggero. L'aria citata di Céphise sarebbe un esempio – nel tono *badin* e *coquet* – di stile leggero-energico⁷¹. Alain Viala per parte sua⁷², definendo lo stile *galant* come una specie di stile medio, ironico, più leggero che serio, più tenero che appassionato, e considerando il termine *galant* come un'etichetta riferita al gusto dominante negli anni settanta del Seicento, vede nella *tragédie lyrique* la commistione del registro *héroïque* e del registro *galant*: ma se il registro eroico – quello proprio della tragedia e dell'epopea – conferisce alla *tragédie lyrique* le sue patenti di nobiltà, il registro galante è quello che le assicura il successo presso il gran pubblico.

È dunque interessante vedere gli effetti delle mutazioni di genere. Nel dialogo del *Thésée* il discorso dei due antagonisti manifesta psicologismo caratterizzato da cinismo e realismo, da un atteggiamento morale e da una presa di coscienza che segnano, come si è sottolineato, il rovescio della situazione tragica tradizionale per quanto concerne costanza e incostanza, fedeltà e tradimento. Per intanto Égée e Médée, la coppia che si confronta sul tema del *tenir la promesse* e si riconosce pubblicamente costretta se non da un legame matrimoniale, almeno da un impegno sponsale, è coppia non di amanti, bensì di non-amanti o amanti-altrove. Pare quasi che Quinault riproponga una situazione canonica del tragico: quella situazione dell'amore deluso (A ama B, B ama C, ecc.) che negli stessi anni trova realizzazione perfetta nel teatro raciniano. Égée e Médée sono reciprocamente impegnati, ma il primo ama Églé, la seconda Thésée. Églé e Thésée sono vicendevolmente innamorati, ma concupiti rispettivamente da Égée e Médée devono respingere le profferte degli spasimanti, che sono per di più, nei loro confronti, in posizione di potere. La differenza rispetto allo schema raciniano consiste essenzialmente nel fatto che il gioco di scelte e ripulse si svolge essenzialmente su due livelli: quello pubblico delle promesse formali, che è condizionato da un codice sociale, e quello privato, condizionato dai desideri. Si verifica così una contrapposizione fra un dover essere e un essere, là dove, a differenza che nella *tragédie*, viene meno la sanzione comunitaria e prevale il desiderio.

Significativo, pertanto, è quel condizionale *devrais*, che segna veramente lo slittamento di *sens* della vicenda, rispetto ai modelli della tragedia classica, se non addirittura apre la possibilità del *renversement parodique*. Un *renversement* evidenziato dall'affermarsi di una concezione edonistica del matrimonio, ove l'*Hymen* – peraltro avvertito come imposizione e obbligo, per lo più faticoso, se non fastidioso – è valutato col metro del piacere («époux plein d'appas» contrapposto a «époux [qui] ne plaît pas») e parola chiave risulta appunto essere *appas*. Così, in questa concezione l'*abandon*, lungi dall'essere fattore di tragicità, significa possibilità reciproca di soddisfare il desiderio («La jeune Églé vous paraît belle, / [...] / si vous m'abandonnez pour elle, / Thésée seul est digne de moi»). Così pure, una colpa tragica per eccellenza, il fatto di «différer de tenir [sa] promesse», può essere accettata «sans chagrin».

Se la parodia è *renversement* di significati e di *Weltanschauung*, ciò non toglie che questa concezione *renversée* abbia un suo codice normativo, che non sarà più quello della fedeltà, bensì quello di un'*inconstance mutuelle* foriera di piacere. Il concetto di *trahison* subisce in tale prospettiva un vero e proprio capovolgimento: la *trahison*, infatti, è *cruelle* solo se vuole realizzarsi senza che l'altra parte sia libera dal suo impegno («c'est une trahison cruelle, / de laisser dans l'engagement / un cœur tendre et fidèle»). Pertanto norma nuova ed assoluta – vero *renversement parodique*, questo, della morale accettata – è quella paritarietà di situazione («Heureux deux amants inconstants, / quand ils le sont en même temps») che sola può rendere positiva la negatività tragica.

5. Per comprendere l'elaborazione, in prospettiva di *renversement parodique*, del tema del «couple qui se défait», secondo la formula con cui Jean Rohou caratterizza il tragico della *Bérénice* raciniana^{Z3}, possiamo considerare l'evoluzione ideologica (non facciamo, qui, considerazioni di riuscita poetica) di questo stesso tema quale è scandita in tre *pièces* che segnano un movimento dal tragico all'operistico, se non addirittura, come è nostro assunto, dal tragico al parodico. La *Bérénice* di Racine è del 1670: nel 1672 abbiamo l'*Ariane* di Thomas Corneille, che vuole essere un'imitazione della tematica della *Bérénice*, in quanto tragedia senza effusione di sangue costruita sul disfacimento di una coppia di amanti; nel 1675, infine, il *Thésée* di Quinault ripropone il motivo della coppia che si *dégage* dalla *promesse*, dall'impegno sponsale («Ne nous piquons point de constance; / consentons à nous dégager»).

In effetti, nelle tre *pièces*, peraltro diversissime, è l'annullamento dell'impegno sponsale il punto focale del meccanismo drammatico: si tratta sempre di un *dégagement*. Non ci soffermiamo su *Bérénice*, ove il disfacimento e il *dégagement* si configurano come tragedia della rinuncia volontaria. Sottolineiamo soltanto la ripresa del tema nel *Thésée*, con una corrispondenza lessicale quanto alla scelta di una parola chiave nel verbo *dégager* (e nel concetto, considerato centrale)^{Z4}. Mentre tutta la *pièce* raciniana è scandita sulle oscillazioni interiori di personaggi confrontati col problema del *dégagement*, questo stesso *dégagement* viene consigliato e proposto quale finalità («consentons à nous dégager») nel *Thésée*. Proprio il rimando lessicale – e tematico – fa pensare a una volontà parodica, nello slittamento da ironia tragica^{Z5} a ironia *tout-court*. Nella prospettiva di questo *glissement* parodico del testo tragico (per ciò che concerne situazione e linguaggio), può essere utile al nostro discorso soffermarci sull'*Ariane* di Thomas Corneille. Abbiamo isolato un periodo relativamente limitato – il quinquennio dal 1670 al 1675 – in cui uno stesso nucleo tematico (quello del «couple qui se défait», appunto) subisce trattamenti ideologicamente e sociologicamente diversificati, la cui differenza tuttavia appare in primo luogo connessa a riletture 'linguistiche'. In questo breve arco di tempo matura un'evoluzione che da un lato corrisponde a scelte di genere diverse. In effetti, se vogliamo riprendere definizioni in parte usurate, la tragedia *classique* di Racine, la tragedia *romanesque* e *galante* di Thomas Corneille, la *tragédie lyrique* di Quinault, sono per l'impostazione stessa di poetica riconducibili a dramaturgie non congruenti, per quanto grande sia l'affinità della *fabula*. D'altro canto, a questa distinzione di generi si accompagna un mutamento di linguaggio, la cui portata può essere colta con esattezza solo se ci si rende conto che quasi sempre l'autore compie – sul filo di una memoria conscia ed inconscia ad un tempo – un'operazione di ri-scrittura, reagendo a modelli che sono tematici, di immaginario e lessicali. La ripresa soprattutto di lessico e stilemi, all'interno di generi diversi, permette di controllare quel movimento che, nella fattispecie del *Thésée*, abbiamo definito parodico. L'evocazione, infine, di miti che appartengono a un patrimonio tragico vastissimo, provocando il lettore o lo spettatore a fare raffronti con le conoscenze mitologiche (e letterarie) in suo possesso, favorisce senza dubbio la percezione di quella che, nel gioco intertestuale, possiamo considerare parodia semantica, più o meno involontaria. Se l'*Ariane* e il *Thésée* propongono una storia di «couple qui se défait», come già *Bérénice*, ripropongono anche, con l'evocazione di personaggi mitici quali Thésée, Phèdre e Médée, modelli tragici normativi sia della dramaturgia greca e latina, sia di quella moderna.

L'esempio di *Ariane*, in cui è stata ripetutamente segnalata l'imitazione di *Bérénice*^{Z6}, è probante dell'operazione citata di riletture e riscritture. Al triangolo Titus-Bérénice-Antiochus si sostituisce il triangolo Thésée-Ariane-Cénarus, con la variante (significativa per il *glissement de sens*) che una storia di fedeltà sofferta diventa storia di infedeltà, una storia di amore diventa storia di disamore. Questa è la vicenda. Thésée, Ariane e Phèdre in fuga da Creta sono ospiti di Cénarus, re di Nasso. Quest'ultimo si è innamorato di Ariane che spera imminente il matrimonio con Thésée, da lei profondamente amato e tratto in salvo dal Labirinto. Thésée, per parte sua, è ben contento dei sentimenti di Cénarus, in quanto non prova amore per Ariane, di cui ama invece la sorella Phèdre. Egli domanda aiuto prima all'amico Pirithoüs, poi a Phèdre stessa, perché lo aiutino a spingere Ariane fra le braccia di Cénarus. Quando Ariane si rende conto che Thésée ama un'altra, ricorre a stratagemmi per scoprirne il nome e vendicarsi. In questa sua inchiesta si confida con la sorella Phèdre, rivelandole di volere uccidere la rivale. Thésée e Phèdre fuggono insieme alla volta di Atene. Ariane disperata per l'amore tradito e per non potersi vendicare tenta il suicidio, ma ne è impedita da Pirithoüs e da Cénarus.

Conviene leggere una scena, la terza dell'atto I, per individuare il gioco di Thomas Corneille sul modello raciniano. È la scena che evidenzia quelli che saranno i nodi drammatici della *pièce*: l'impossibilità di realizzare un matrimonio, la presenza accanto al *couple* di un tritagonista innamorato, i tentativi di sciogliere legami ingrati riannodandone altri. Così, infatti, Thésée si pone di fronte a una complessa situazione di amore e disamore:

PIRITHOÛS

Je ne sais si le Roi ne veut pas qu'on l'entende;
Mais au nom d'Ariane un peu trop de chaleur
Me fait craindre pour vous le trouble de son cœur.
Songez-y; s'il fallait qu'épris d'amour pour elle...

THESEE

Sa passion est forte, et ne m'est pas nouvelle.
Je la sus dès l'instant qu'il s'en laissa charmer;
Mais ce n'est pas un mal qui me doit alarmer.

[...]

Hélas! et que ne puis-je en être moins aimé!
Je ne me verrais pas dans l'état déplorable
Où me réduit sans cesse un amour qui m'accable,

Un amour qui ne montre à mes sens désolés...

Le puis-je dire?

PIRITHOÛS

Ô Dieux! est-ce vous qui parlez?

Ariane en beauté partout si renommée,

Aimant avec excès, ne serait point aimée?

Vous seriez insensible à de si doux appas?

THESEE

Ils ont de quoi toucher, je ne l'ignore pas.

Ma raison, qui toujours s'intéresse pour elle,

Me dit qu'elle est aimable, et mes yeux qu'elle est belle.

L'amour sur leur rapport tâche de m'ébranler;

Mais quand le cœur se tait l'amour a beau parler,

Pour engager ce cœur les amorces sont vaines

S'il ne court de lui-même au-devant de ses chaînes,

Et ne confond d'abord par ses doux embarras

Tous les raisonnements d'aimer, ou n'aimer pas.

PIRITHOÛS

Mais vous souvenez-vous que pour sauver Thésée

La fidèle Ariane à tout s'est exposée?

Par là du Labyrinthe heureusement tiré...

THESEE

Il est vrai, tout sans elle était désespéré.

Du succès attendu son adresse suivie,

Malgré le Sort jaloux, m'a conservé la vie,

Je la dois à ses soins; mais par quelle rigueur

Vouloir que je la paye aux dépens de mon cœur?

Ce n'est pas qu'en secret l'ardeur d'un si beau zèle

Contre ma dureté n'ait combattu pour elle.

Touché de son amour, confus de son éclat,

Je me suis mille fois reproché d'être ingrat.

Mille fois j'ai rougi de ce que j'ose faire,

Mais mon ingratitude est un mal nécessaire,

Et l'on s'efforce en vain par d'assidus combats

À disposer d'un cœur qui ne se donne pas.

PIRITHOÛS

Votre mérite est grand, et peut l'avoir charmée;

Mais quand elle vous aime, elle se croit aimée.

Ainsi vos vœux d'abord auront flatté sa foi,

Et vous aurez jurez...

THESEE

Qui n'eût fait comme moi?

Pour me suivre, Ariane abandonnait son père,

Je lui devais la vie, elle avait de quoi plaire.

Mon cœur sans passion me laissait présumer

Qu'il prendrait à mon choix l'habitude d'aimer.

Par là, ce qu'il donnait à la reconnaissance

De l'amour auprès d'elle eut l'entière apparence.

Pour payer ce qu'au sien je voyais être dû,

Mille devoirs... Hélas! c'est ce qui m'a perdu.

Je les rendais d'un air à me tromper moi-même,

À croire que déjà ma flamme était extrême,

Lorsqu'un trouble secret me fit apercevoir

Que souvent pour aimer c'est peu que le vouloir.

Phèdre à mes yeux surpris à toute heure exposée...

[...]

Je me suis trop contraint, il faut me déclarer.

Quoi que doive Ariane en ressentir de peine,

Il faut lui découvrir que son hymen me gêne,

Et pour punir mon crime, et se venger de moi,

La porter, s'il se peut, à faire choix du Roi.

Vous seul, car de quel front lui confesser moi-même
 Qu'en moi c'est un ingrat, un parjure qu'elle aime?
 Non, vous lui peindrez mieux l'embarras de mon cœur.
 Parlez, mais gardez bien de lui nommer sa sœur.
 Savoir qu'une rivale ait mon âme charmée,
 La chercher, la trouver dans une sœur aimée,
 Ce serait un supplice, après mon changement,
 À faire tout oser à son ressentiment.
 Ménagez sa douleur pour la rendre plus lente.
 Avouez-lui l'amour, mais cachez-lui l'amante.
 Sur qui que ses soupçons puissent ailleurs tomber,
 Phèdre à sa défiance est seule à dérober. 77

In *Bérénice* i personaggi componenti il triangolo sacrificano il loro amore a quella *gloire* che Titus definisce «inexorable» (v. 1394). La distruzione del rapporto è obbedienza a una legge superiore «incompatible avec [l']hymenée» (v. 1396), e la struttura triangolare dei rapporti, che si costruiscono all'insegna della rinuncia, trova il suo equilibrio nella specularità del livello sentimentale e del livello morale. Bérénice ama riamata Titus: entrambi rinunciano, così come rinuncia Antiochus, l'amante deluso. Titus si sottrae all'amore in nome di un'esigenza, la *gloire*, che trascende gli affetti umani; la rinuncia all'amore, da parte di Bérénice e di Antiochus, è dono per l'altro: tragedia dunque non tanto dell'*eros* quanto della *charitas*. In *Ariane*, l'apparente parallelismo di situazione mantiene intatto solo il tema del «couple qui se défait», con uno sconvolgimento della rete dei legami sentimentali che rappresenta una vera inversione di *sens*. Fin dalla prima battuta Thésée si pone all'insegna del cinismo, là dove, capovolgendo l'etica *courtoise*, afferma che l'amore di un rivale «ce n'est pas un mal qui [...] doive alarmer» (v. 160). E, sempre in un quadro di *anti-courtoisie*, esprime l'auspicio di essere «moins aimé» (v. 168) e definisce l'amore della donna che lo ama «un amour qui [...] accable» (v. 170). Infine, *l'hymen* con questa donna *gêne* (v. 254), non certo per le nobili motivazioni per cui *l'hymenée* di Titus e Bérénice era *incompatible* con la *gloire*, ma semplicemente perché è ostacolo al soddisfacimento di altra passione, non diversamente da come accadrà nel *Thésée*, quando Médée non si periterà di puntualizzare: «l'Hymen n'a rien qui presse». È il fastidio d'altronde – cifra ben poco tragica – il sentimento che domina tutto il brano («PIRITHOÛS [...] Ne vous déclarant point, qu'avez-vous prétendu? THESEE [...] me débarasser / d'un hymen dont peut-être on m'aurait fait presser» 78). Come pure totalmente estranea non solo al sublime raciniano, ma anche all'*ethos* cortese, è l'adozione di una diplomazia comportamentale che prevede l'uso dell'ipocrisia e della menzogna («Ménagez sa douleur pour la rendre plus lente. / Avouez-lui l'amour, mais cachez-lui l'amante», vv. 264-265), con un'ossessione per il *cachez* che sembra anticipare, anche in questo caso, i sotterfugi amorosi del *Thésée* e, soprattutto, impone un linguaggio che pare mutuato dalla commedia.

Lo slittamento di linguaggio dal sublime al mondano si mantiene fin nel momento culminante della *pièce*, quando Ariane prende coscienza che il tradimento, da parte dell'amato e della sorella, si è ormai consumato, e dà in escandescenze al di là delle norme di *bienséance*:

ARIANE

[...]

C'est là mon désespoir; pour avoir trop parlé,
 Je perds ce que déjà je tenais immolé,
 Je l'ai portée à fuir, et par mon imprudence
 Moi-même je me suis dérobé ma vengeance.

[...]

NERINE

Calmez cette douleur, où vous emporte-t-elle?
 Madame, songez-vous que tous ces vains projets,
 Par l'éclat de vos cris, s'entendent au palais? 79

Ancora una volta la *douleur* tragica sembra rivestire un abito parodico: sia per l'insistere sul ruolo drammatico della parola, intesa quasi come abbandono a un parlare non sorvegliato («pour avoir trop parlé»), sia per il configurare come mondanamente disdicevole lo sfogo della protagonista consapevole della rovina («tous ces vains projets, / par l'éclat de vos cris, s'entendent au palais»). Così, una situazione tipica della tragedia greca e latina – le grida che accompagnano la catastrofe finale – diventa segno di un comportamento scomposto che la riservatezza imporrebbe di moderare o celare.

Importa comunque, nell'analisi di tre trattamenti di una stessa tematica (o perlomeno di tematiche affini), in un periodo talmente

breve da permetterci di considerare contemporaneamente i testi in questione, da un lato notare la differenza di moduli stilistici e linguistici, dall'altro individuare e definire un movimento dal sublime al parodico che ha come punto di partenza la tragedia *classique* e come punto di arrivo la tragedia per la *mise en musique*, passando attraverso le riletture della tragedia galante erede della tragicommedia barocca. Movimento che è senza dubbio testimonianza di quell'oscillazione di gusto, attestata dalla *Querelle des Anciens et des Modernes*, in cui il gusto 'moderno' si identifica anche col nuovo linguaggio dell'*opéra*, il quale volutamente, nel prendere le distanze dal gusto 'antico', su tale gusto compie un esercizio di *variatio* che si apparenta ad un procedimento parodico. Quello che abbiamo definito un progressivo *glissement de sens* nei tre testi citati, si evidenzia nel modo in cui si realizza il triangolo (*Bérénice*, *Ariane*) e il quadrangolo (*Thésée*) amoroso sul piano dell'*ethos*. Nel rapporto amoroso a tre della *Bérénice* prevale una nobiltà di sentimenti che si manifesta come dedizione e rinuncia. In quello, sempre a tre, dell'*Ariane* prevale un interesse individuale, che si ammantava, secondo le norme della *bienséance* mondana, di ipocrisia. In quello a quattro del *Thésée*, l'interesse egoistico, che giunge a configurarsi come celebrazione dell'incostanza, viene presentato quale scelta alternativa alla morale della fedeltà e della dedizione. Delle tre opzioni, solo la prima si configura come tragica: la seconda dissolve il tragico nell'attenzione alla strategia amorosa, indipendentemente dalle scelte etiche; la terza si concede il gioco dell'ironia fine a se stessa. Quando si giunge a questa scelta, l'esercizio semantico sui modelli trova il suo compimento in interventi che possiamo considerare parodici anche nella misura in cui dipendono da commistione di generi.

6. Abbiamo isolato una scena del *Thésée* (la seconda dell'atto II) per analizzare in essa l'operazione di *renversement parodique*. Conviene, ora, percorrere brevemente l'intera *pièce* per repertoriarne quelle caratteristiche di linguaggio che possono sorreggere questa stessa operazione.

La nostra analisi muove evidentemente dal testo del *livret*. È indubbio che la musica può ricavare effetti diversi dagli spunti offerti dal supporto testuale: in questo caso, una commistione di patetico e di epico. Ma il testo, di per se stesso, sembra praticare non solo una *reductio* alla *mediocritas*, ma un vero e proprio esercizio di demistificazione dell' 'eroico'. Fin dalle scene di apertura, la guerra – svilita a *carnage* (Th, 26) – è respinta con disgusto dal personaggio femminile rappresentante il polo nobile e positivo della *pièce*, Églé, che disdegna i *combattants* e dichiara di non poterne sopportare le grida⁸⁰. Su questo sfondo di *carnage* si staglia l'immagine dell'eroe. Il contesto macabro – ricercato dalla tragedia barocca al fine dell'*horribilitas* – assume qui caratteri differenti, giacché in tale quadro l'immagine di un eroe definito *aimable* e [*qui*] *aime* (Th, 38), pur stagiandosi cruenta, risulta non priva di *charmants appas*⁸¹.

Così, nel riproporsi del binomio eroico *amour/gloire*, l'esaltazione dell'amore in funzione della gloria – che sembra permanere anche nella celebrazione dell'eroe *aimable* («Il n'est rien de si beau que le nœuds de l'Amour / quand il sont formés par la Gloire», Th, 42-45: l'enunciato posto dapprima sulla bocca di un solo personaggio, si trasforma quindi in un *couplet* a due voci, messo in rilievo dall'interpretazione musicale) – subisce un mutamento di prospettiva nella constatazione che «dans un jeune cœur, la Gloire la plus belle / fait aisément place à l'Amour» (Th, 469-470) e nella rivendicazione della liceità dell'*amoureuse tendresse* (Th, 471). Addirittura, viene affermato un primato dell'*amour* sulla *gloire*, dell'*amour* considerato quale condizione conclusiva nell'itinerario esistenziale dell'eroe:

Si le passage est beau de l'Amour à la Gloire,
Rien n'est si doux que le retour
De la Gloire à l'Amour.
[...]
La Gloire n'est que trop pressante,
Un Héros doit la suivre avec empressement,
Mais dès que la Gloire est contente,
L'Amour doit promptement
Ramener un amant
[...]
Il n'est point de grandeur charmante
Sans l'Amour et sans ses douceurs (Th, 517-519, 524-528 e 552-553).

Se questo rovesciamento della gerarchia di valori – gerarchia propria della tragedia, per quanto concerne il nesso *amour/gloire* – connota in senso nuovo (peraltro non parodico) il *Thésée* e la *tragédie lyrique* in genere, la celebrazione dell'amore *volage* (analizzata in Th, II, 2) afferma quell'inversione parodica che ci siamo proposti di cogliere nello sdipinarsi di un linguaggio che appare continuo esercizio di *variatio* su modelli autorevoli. Abbiamo detto come la negazione del codice della fedeltà amorosa – centrale nella tradizione tragica – e la sostituzione di un nuovo codice, quello dell'*inconstance* appunto, possa avere un significato fortemente parodico. L'affermazione di questo codice si estende ben al di là della scena esaminata: l'intera vicenda della *pièce* è scandita su una successione di situazioni parallele che riproducono specularmente il gioco delle menzogne e degli

inganni secondo triangoli sentimentali (Médée ha un impegno con Égée, ma concupisce Thésée; Égée ha promesso di sposare Médée, ma ama Églé; Arcas si è impegnato con Dorine, ma si è invaghito di Cléone), creando per di più un controcanto fra gruppi sociali diversi, fra quello dei principi e quello dei sudditi. Ai due triangoli principeschi, infatti, si contrappone il triangolo dei *confidants*⁸², anticipando quella dinamica *maître-valet/maîtresse-suivante* che troverà perfetta realizzazione nella commedia settecentesca.

Siamo, dunque, in presenza della smitizzazione di un amore che pure è celebrato dalla coppia Thésée/Églé, nell'affermazione, come si è detto, del primato dell'*amour* sulla *gloire*. Quest'amore smitizzato non è più un assoluto, anzi l'assolutezza stessa può essere avvertita, come si è già sottolineato, quale fastidio («l'Hymen a de la peine à plaire»⁸³): il meccanismo della passione risulta connesso a degli *appas* che appartengono soltanto alla sfera della sensualità, e la gelosia si risolve in una ripicca provocata dal *dépit*.

Il corteggiamento stesso adotta il linguaggio del realismo cinico, abbandonando sia l'idealizzazione cortese sia il sublime, in un'operazione che potremmo definire antipetrarchista, nella sostituzione di quello *scepticisme galant* senza amore che si afferma, come ha ben considerato Jean-Michel Pelous, «sulla base di un gran vuoto sentimentale»⁸⁴. Quale esempio possiamo considerare la scena (Th, I, 8) in cui Égée fa la sua dichiarazione d'amore a Églé:

LE ROI

Cessez, charmante Églé, de répandre des larmes,
Commençons, après tant d'alarmes,
A jouir d'un destin plus doux:
Puisque je vois mon trône affermi par les armes,
J'y veux joindre de nouveaux charmes
En le partageant avec vous.

ÉGLE

Avec moi! vous, Seigneur!

LE ROI

Que votre trouble cesse.
C'est peut-être un peu tard vouloir plaire à vos yeux,
Je ne suis plus au temps de l'aimable jeunesse,
Mais je suis Roi, belle Princesse,
Et Roi victorieux.
Faites grâce à mon âge en faveur de ma gloire;
Voyez le prix du rang qui vous est destiné:
La vieillesse sied bien sur un front couronné,
Quand on y voit briller l'éclat de la Victoire.
Parlez, charmante Églé, parlez à votre tour.

ÉGLE

Depuis que j'ai perdu mon père,
Vos soins ont prévenu mes vœux dans votre Cour.
Je dois vous respecter, Seigneur, je vous révère.

LE ROI

Vous parlez de respect quand je parle d'amour.

ÉGLE

Mais votre foi, Seigneur, à Médée est promise?

LE ROI

Je sais que, lorsqu'on la méprise,
On s'expose aux fureurs de ses ressentiments:
Toute la Nature est soumise
A ses affreux commandements,
L'Enfer la favorise,
Elle confond les éléments,
Le ciel même est troublé par ses enchantements.
Mais j'ai fait élever en secret dans Trézène
Un fils qui peut m'ôter de peine:
Je veux qu'en épousant Médée, au lieu de moi,
Il dégage ma foi.

ÉGLE

Mais si, malgré vos soins, Médée ambitieuse
Ne s'attache qu'au rang que vous me présentez?

LE ROI

Que vous êtes ingénieuse
A trouver des difficultés! (Th, 159-194).

Abbiamo già fatto riferimento alla *Médée* secentesca più illustre, quella di Pierre Corneille. Quinault si ricorda, con ogni probabilità, di questo testo del 1634-35 che mantiene stretti legami con la tradizione della commedia e tragicommedia precedente, per quanto riguarda il realismo di linguaggio o la trattazione antierica dell'eroe, in questo caso del personaggio di Jason. D'altronde, tale personaggio è disegnato, fin dalla letteratura medievale, come uno spregiudicato avventuriero e cacciatore di dote ⁸⁵. La *Médée* di Corneille mette, fra l'altro, in scena un *Ægée* aspirante alla mano di Créuse. Anche lì abbiamo il tema di un pretendente vecchio, un *vieux roi* (II, 3, 517⁸⁶), respinto da una giovane donna che ama un giovane eroe. È interessante notare la consapevolezza di Corneille del fatto che la vicenda del vecchio innamorato di una giovinetta è, di per sé, soggetto non di tragedia ma di commedia. Lo sottolinea, infatti, una significativa battuta posta sulla bocca di Créon, imbarazzato per la situazione che si è venuta a creare nel momento in cui al re d'Atene è stato preferito, come genero, l'ultimo arrivato («un fugitif, un traître, un meurtrier de Rois», II, 5, 615⁸⁷: così lo definisce *Ægée*):

Un vieillard amoureux mérite qu'on en rie:
Mais on ne traite point les Rois avec mépris,
On leur doit du respect quoi qu'ils aient entrepris (II, 3, 534-536)⁸⁸.

Una battuta, peraltro, che raffronta il motivo del vecchio innamorato a quello dell'altissima dignità della regalità (motivo, quest'ultimo, ripreso anche nel *Thésée*: «mais je suis Roi, belle Princesse, / et Roi victorieux. / Faites grâce à mon âge en faveur de ma gloire»). Comunque, tutta la scena (*Médée*, II, 3) ha risonanza di commedia, a livello non solo di tematica ma di lessico, come si evidenzia nel linguaggio stesso del personaggio che ricopre il ruolo della *jeune amoureuse*, una Créuse che non si perita di ironizzare sul vecchio spasimante:

Je ne crois pas, Monsieur, que ce vieux roi d'Athènes,
Voyant au mains d'autrui le fruit de tant de peines,
Mêle tant de foiblesse à son ressentiment,
Que ses premiers bouillons s'apaisent aisément.
J'espère toutefois qu'avec un peu d'adresse
Je pourrai le résoudre à perdre une maîtresse,
Dont l'âge peu sortable et l'inclination
Répondaient assez mal à son affection (II, 3, 517-524)⁸⁹.

La rappresentazione del rapporto vecchio-giovane si serve di un vocabolario – «ses premiers bouillons», «un peu d'adresse», «le résoudre à perdre une maîtresse», «âge peu sortable» – che evoca un quadro passionale totalmente privo dell'idealizzazione cortese e caratterizzato da riferimenti burleschi, come quelli concernenti gli impulsi erotici, degradati a *bouillons* ⁹⁰, o una strategia sentimentale ridotta ad *adresse*. In Corneille, tuttavia, il tono di commedia, là dove è introdotto a parlare *Ægée*, si stempera in considerazioni sulla vecchiaia e sulla regalità appartenenti ad un altro registro espressivo, che comporta la condanna, perché *indigne*, della *raillerie* del vecchio:

Allez, allez, Madame,
Étaler vos appas, et vanter vos mépris
À l'infâme sorcier qui charme vos esprits.
De cette indignité faites un mauvais conte,
Riez de mon ardeur, riez de votre honte.
Favorisez celui de tous vos Courtisans
Qui raillera le mieux le déclin de mes ans.
Vous jouirez fort peu d'une telle insolence,
Mon amour outragé court à la violence.
Mes vaisseaux à la rade assez proches du port
N'ont que trop de soldats à faire un coup d'effort,
La jeunesse me manque et non pas le courage,
Les Rois ne perdent point les forces avec l'âge,
Et l'on verra peut-être avant ce jour fini
Ma passion vengée et votre orgueil puni (II, 5, 686-700)⁹¹.

Abbiamo detto che Quinault si ricorda del testo del 1635. Sicuramente il richiamo di Égée al suo impegno matrimoniale nei confronti di Médée (Th, II, 2) si ricollega alle promesse di Ægée nella tragedia più antica (IV, 5, 1277-1286)⁹². Non vi è solo una continuità di storia, ma vi è una continuità di tono, in particolare con la vicenda di Ægée (II, 3 e 5; IV, 5), piccola *pièce* all'interno della *pièce* più grande. La differenza è nella *Weltanschauung* sottostante il *Thésée*, che pratica, rispetto all'*ethos* tragico secentesco, un vero e proprio rovesciamento di valori, in cui si potrebbe individuare, appunto, quel *renversement parodique* qui ripetutamente sottolineato. Infatti, il corteggiamento in questione, nella scena testé citata (Th, I, 8), è all'insegna di una concezione cinica che, da un lato, si ricollega al motivo dell'*inconstance*, dall'altro, a quello del disimpegno (del *dégagement de sa foi*), come peraltro abbiamo già tentato di evidenziare nell'analisi di Th, II, 2. In funzione di questa concezione, si patrocina un agire basato sulla dissimulazione e sullo stratagemma, quale può essere l'espedito di fare sposare a Médée un figlio di Égée tenuto segreto. Il tutto avviene nell'adeguamento alle esigenze di un edonismo di fondo che rientra nella prospettiva da noi definita antipetrarchista: l'amore diventa, infatti, un mezzo per accrescere il fascino del potere («*puisque je vois mon trône affermi par les armes, / j'y veux joindre de nouveaux charmes / en le partageant avec vous*»). Se, poi, l'esaltazione della condizione regale e della *gloire* quale compenso, nel gioco d'amore, dello squilibrio fra gioventù e vecchiezza ricalca le affermazioni della *Médée* di Pierre Corneille, la richiesta, nella *pièce* più antica, di «*respect quoi que [les Rois] aient entrepris*» offre argomento, nel *Thésée*, a una *variatio* ironica sulla contrapposizione *respect/amour* («*vous parlez de respect quand je parle d'amour*»). Esercizio di *variatio* che trova il suo suggello – in un indubbio *glissement* parodico – nella battuta con cui Égée conclude la schermaglia amorosa («*Que vous êtes ingénieuse / à trouver des difficultés!*»).

Se nella *Médée* del 1635 ritroviamo stratificazioni d'origine diversa a livello di genere e linguaggio – fra cui è indiscutibile la presenza della commedia (e della tragicommedia) –, è anche vero che la volontà di Corneille (dichiarata nell'*Examen*) è di seguire, seppure con «*un peu plus de justesse*», la falsariga di Euripide e Seneca⁹³. Invece il *Thésée* – come sempre avviene nelle *tragédies lyriques* – rompe del tutto con lo spirito dei modelli antichi, proprio per il fatto di sostituire mentalità e problematiche *modernes* agli schemi di comportamento morale degli *anciens*. Tale stacco è, come si è visto, mutamento di prospettiva ideologica, ma spesso è dovuto a uno slittamento di tono in cui si configura il registro espressivo. Ancora una volta analizziamo una breve scena, la seconda dell'atto III, al fine di percepire questo slittamento:

ARCAS

Le Roi m'ordonne de vous dire
 Qu'il vous fera bientôt régner:
 Rien ne trouble plus son empire...
 Vous tremblez? votre cœur soupire?
 Le Roi, tout vieux qu'il est, n'est pas à dédaigner.
 Lorsque par le feu du bel âge
 Un jeune cœur se sent pressé,
 Dans un ardent amour sans effort on l'engage:
 On triomphe bien davantage,
 Quand on enflamme un cœur que les ans ont glacé.

ÉGLE

Si tu connais, Arcas, le trouble qui me presse,
 Ne va point découvrir la peine où tu me vois.

CLEONE

Si tu veux m'obliger, oblige la Princesse:
 Fais, s'il se peut, par ton adresse
 Que le Roi tourne ailleurs son choix.

ARCAS

Tu me donne toujours d'assez fâcheux emplois.

ÉGLE, CLEONE, et ARCAS

Il n'est point de grandeur charmante
 Sans l'Amour et sans ses douceurs:
 Rien ne plaît, rien n'enchanter,
 Rien ne contente
 Les jeunes cœurs
 Sans l'Amour et sans ses douceurs:
 Il n'est point de grandeur charmante
 Sans l'Amour et ses douceurs (Th, 529-553).

La scena, che vuole essere mirata – almeno sul piano musicale, per il trio che la conclude – all'esaltazione delle *douceurs de l'Amour* costitutive indispensabili di una *grandeur charmante*, è caratterizzata sul piano del linguaggio in senso fortemente ironico. La nozione stessa di *grandeur charmante* potrebbe essere considerata, alla luce della tradizione tragica classica, in certa misura ossimorica, ed è qui un ulteriore segno di quel *renversement de sens* che connota la *pièce*. Si tratta anche, in questo netto imporsi del concetto di *charmant* sulla categoria eroica, di un'anticipazione di quella che sarà la poetica rococò⁹⁴. Soprattutto, però, viene riproposto il tema del confronto vecchiaia/amore nel quadro di una proposta di nozze fra una giovane e un vecchio. Si è detto come già nella *Médée* di Pierre Corneille il confronto *Ægée-Créuse* avesse tono di commedia. Ora, in Th, III, 2 non solo tale tono riemerge, ma subisce una forte accentuazione nella direzione del comico («Le Roi, tout vieux qu'il est, n'est pas à dédaigner»), con la scomparsa della celebrazione di una vecchiaia nobilitata dalla regalità e dalla *gloire*. Infatti, il discorso sul rapporto vecchio-giovane cambia nettamente di prospettiva, diventando, se si vuole, una riflessione sul trionfo amoroso: ma il trionfo non è un trionfo di Amore che soggioga i cuori anche al di là delle consuetudini, come sarebbe il caso, appunto, di un vecchio che fa innamorare di sé una giovane donna, bensì è il trionfo su quelle leggi di Natura che rendono insensibile «un cœur que les ans ont glacé». Pertanto non si tratta più del cedere, da parte di una giovane, al fascino della regalità e della *gloire*: si tratta piuttosto del vanto di avere trionfato, riducendo in servitù amorosa chi, per età, dovrebbe essere immune da tale servitù. *Gloire* anche questa, forse, ma sicuramente *gloire* estranea alla dimensione tragica classica. D'altronde, il discorso in questione è posto sulla bocca di Arcas, in un dialogo in cui *Églé* è alle prese con quei *confidants* che, costruendo una situazione sentimentale parallela a quella dei loro padroni, ne rappresentano, come si è detto, il controcanto a livello sociale, controcanto che spesso è rovesciamento parodico della vicenda principesca e della sua espressione verbale. In questo caso la storia amorosa di *Églé* subisce abbassamento, a livello anzitutto di stile, in quanto i due interlocutori, Arcas e *Cléone*, sembrano far prevalere la cifra linguistica propria della loro conversazione, in una specie di estraniamento rispetto allo svolgersi di un dialogo che termina, come si è visto, con un trio operistico celebrativo delle dolcezze d'Amore: così appare, infatti, dalla protesta di Arcas concernente le incombenze di messaggero d'amore a lui imposte dall'amata *Cléone*, protesta che si risolve in una battuta misogina tipica di commedia («Tu me donnes toujours d'assez fâcheux emplois»).

Se leggiamo in quest'ottica le scene del *Thésée* nelle quali protagonisti sono i *confidants* (in particolare I, 4; I, 5; II, 1; II, 4; II, 5; III, 5), ritroviamo costantemente questo slittamento di tono, che coinvolge anche, come abbiamo appena verificato in Th, III, 2, i personaggi di condizione sociale aristocratica messi a confronto con i loro *confidants*. Per esempio, in Th, I, 4 la principessa *Églé* in presenza di *Cléone* e Arcas, timorosa di svelare i propri sentimenti a un sottoposto del re *Égée*, esprime prudenze e riserve («Mon secret est connu; / je crains devant Arcas d'en faire trop entendre», Th, 59-60), che segnano nel dialogare un abbassamento di registro dall'eroico sostenuto al colloquiale. Potremmo anche, quale esempio di un raffronto *maîtresse/suivante*, aggiungere Th, II, 1, la prima scena della *pièce* in cui compare l'elogio dell'*inconstance*; ove, però, questo elogio viene posto sulla bocca di *Dorine*, *confidente* di *Médée*, che vuole spingere la sua padrona alla pratica del *changement* amoroso, con un piglio che sembra anticipare di un secolo la *Despina* del *Così fan tutte*:

Soprattutto, però, viene riproposto il tema del confronto vecchiaia/amore nel quadro di una proposta di nozze fra una giovane e un vecchio. Si è detto come già nella *Médée* di Pierre Corneille il confronto *Ægée-Créuse* avesse tono di commedia. Ora, in Th, III, 2 non solo tale tono riemerge, ma subisce una forte accentuazione nella direzione del comico («Le Roi, tout vieux qu'il est, n'est pas à dédaigner»), con la scomparsa della celebrazione di una vecchiaia nobilitata dalla regalità e dalla *gloire*. Infatti, il discorso sul rapporto vecchio-giovane cambia nettamente di prospettiva, diventando, se si vuole, una riflessione sul trionfo amoroso: ma il trionfo non è un trionfo di Amore che soggioga i cuori anche al di là delle consuetudini, come sarebbe il caso, appunto, di un vecchio che fa innamorare di sé una giovane donna, bensì è il trionfo su quelle leggi di Natura che rendono insensibile «un cœur que les ans ont glacé». Pertanto non si tratta più del cedere, da parte di una giovane, al fascino della regalità e della *gloire*: si tratta piuttosto del vanto di avere trionfato, riducendo in servitù amorosa chi, per età, dovrebbe essere immune da tale servitù. *Gloire* anche questa, forse, ma sicuramente *gloire* estranea alla dimensione tragica classica. D'altronde, il discorso in questione è posto sulla bocca di Arcas, in un dialogo in cui *Églé* è alle prese con quei *confidants* che, costruendo una situazione sentimentale parallela a quella dei loro padroni, ne rappresentano, come si è detto, il controcanto a livello sociale, controcanto che spesso è rovesciamento parodico della vicenda principesca e della sua espressione verbale. In questo caso la storia amorosa di *Églé* subisce abbassamento, a livello anzitutto di stile, in quanto i due interlocutori, Arcas e *Cléone*, sembrano far prevalere la cifra linguistica propria della loro conversazione, in una specie di estraniamento rispetto allo svolgersi di un dialogo che termina, come si è visto, con un trio operistico celebrativo delle dolcezze d'Amore: così appare, infatti, dalla protesta di Arcas concernente le incombenze di messaggero d'amore a lui imposte dall'amata *Cléone*, protesta che si risolve in una battuta misogina tipica di commedia («Tu me donnes toujours d'assez fâcheux emplois»).

Se leggiamo in quest'ottica le scene del *Thésée* nelle quali protagonisti sono i *confidants* (in particolare I, 4; I, 5; II, 1; II, 4; II, 5; III, 5), ritroviamo costantemente questo slittamento di tono, che coinvolge anche, come abbiamo appena verificato in Th, III, 2, i personaggi di condizione sociale aristocratica messi a confronto con i loro *confidants*. Per esempio, in Th, I, 4 la principessa *Églé* in presenza di *Cléone* e Arcas, timorosa di svelare i propri sentimenti a un sottoposto del re *Égée*, esprime prudenze e riserve («Mon secret est connu; / je crains devant Arcas d'en faire trop entendre», Th, 59-60), che segnano nel dialogare un abbassamento di registro dall'eroico sostenuto al colloquiale. Potremmo anche, quale esempio di un raffronto *maîtresse/suivante*, aggiungere Th, II, 1, la prima scena della *pièce* in cui compare l'elogio dell'*inconstance*; ove, però, questo elogio viene posto sulla bocca di *Dorine*, *confidente* di *Médée*, che vuole spingere la sua padrona alla pratica del *changement* amoroso, con un piglio che sembra anticipare di un secolo la *Despina* del *Così fan tutte*:

Il faut par le changement
Punir l'inconstance,
C'est une douce vengeance
De faire un nouvel amant.
[...]
Le dépit veut que l'on s'engage
Sous de nouvelles lois,
Quand on s'abuse au premier choix;
On n'est pas volage
Pour ne changer qu'une fois (Th, 299-302 e 307-311).

Sono, tuttavia, le scene riservate unicamente ai *confidants* quelle in cui lo slittamento diventa cifra complessiva del discorso. In Th, I, 5 abbiamo un confronto fra Cléone e Arcas, sull'argomento della fedeltà, che ricalca moduli di commedia, sia a livello di tematica che di struttura narrativa e di linguaggio. A livello di tematica, anzitutto, nell'espressione di un dubbio sistematico, quale chiave di lettura dei rapporti sentimentali:

ARCAS
Peux-tu douter de ma tendresse?
CLEONE
J'en doute encor, je le confesse.
Tu m'as fait des serments cent fois
Que tu suivrais toujours mes lois,
Et qu'il te serait doux de mourir pour me plaire;
Mais la plupart des amants
Sont sujets à faire
Bien des faux serments (Th, 67-74).

A livello di struttura narrativa, nella trasformazione del motivo del dubbio amoroso – motivo peraltro anche tragico – in espediente di comicità basato sul meccanismo della gelosia che fa ribaltare le accuse (le vedremo più avanti fondate, per l'esistenza del triangolo Dorine-Arcas-Cléone) dall'amante sull'amata («Pour un autre que moi Cléone s'intéresse?», Th, 83). A livello di linguaggio, nella riduzione delle repliche a formule costruite come proverbi («C'est un plaisir charmant de servir sa maîtresse, / mais c'est un chagrin sans égal / de servir son rival», Th, 86-88; «Je ne veuz point avoir d'époux / qui soit jaloux / ni d'amant qui soit sans courage», Th, 96-98), con conseguente abbassamento del registro espressivo. Occorre comunque ribadire che, nel vasto gioco di intertestualità caratterizzante la produzione teatrale del Seicento (quella tragica, in particolare, in tutti i suoi generi), noi troviamo continuamente calchi, riprese e rimandi, come abbiamo già sottolineato a proposito dei rapporti fra le *Médée* dei due Corneille⁹⁵ e della più antica *Médée* con il *Thésée* stesso, e come abbiamo ancora indicato in *pièces* di diverso argomento composte nel volgere di pochi anni. Il *Thésée*, inoltre, *tragédie lyrique* di successo, diventa a sua volta termine di riferimento per testi successivi. È il caso di un *livret* del 1696, il *Jason, ou La Toison d'or* di Jean-Baptiste Rousseau (musica di Pascal Colasse)⁹⁶, ove la ripresa del grande tema operistico dell'*inconstance* e dell'*amour volage* riecheggia i passi da noi citati del *Thésée*:

MEDEE
Le plaisir peut avoir son tour
Après une illustre victoire;
Un héros se doit à l'amour,
Quand il est quitte avec la gloire.
HYPISIPYLE
De mes empressemens, ciel! quel triste succès!
Pour lui seul en ces lieux ma tendresse m'appelle;
Et je vois l'infidèle
Soupirer pour d'autres attraits!
Avant qu'un amant nous engage,
Ne peut-on s'assurer de sa fidélité?
Faut-il, pour connoître un volage,
Qu'il en coûte à la liberté?

MEDEE

Ne vous piquez point de constance:

Oubliez un perfide amant.

Le mépris et l'indifférence

Doivent punir le changement (III, 2: sottolineatura nostra)97.

Potremmo, semmai, notare che il dialogo non ha qui per protagonisti dei personaggi di rango sociale inferiore, dei *confidants*, bensì le principesse della grande tradizione tragico-eroica: d'altra parte, in Rousseau, vi è un'impostazione notevolmente diversa del discorso, che tende ad esaltare non l'*inconstance* ma un'*indifférence* e un *mépris* disdegnosi che meglio si confanno all'*ethos* aristocratico.

Ancor più significativo – non soltanto come esempio di abbassamento di registro ma anche come esempio di ironia applicata a un tema della tradizione *courtoise* e galante – è lo scontro fra Dorine e Arcas in Th, II, 4 e 5. Oggetto di *renversement parodique* è qui il topos dei giuramenti d'eterno amore, che Arcas vuole condizionati da una farsesca *Situationsethik* («DORINE [...] / tu jurais de m'aimer d'une ardeur éternelle. / ARCAS Nous sommes dans un temps de trouble et de combats», Th, 384-385). Così pure *locus* di commedia è l'arrossire e sviolare di Arcas dinanzi alle accuse pungenti – per nulla consone al registro galante – di Dorine («DORINE Cléone a des appas, / on te voit souvent avec elle, / n'est-ce point une amour nouvelle / qui fait ton embarras? / Tu rougis, tu ne répons pas? / ARCAS Mon devoir près du Roi m'appelle, / il faut que je suive ses pas», Th, 386-392). A questo momento di commedia viene posto come conclusione l'a *solo* sentenzioso di Dorine:

N'aimons jamais , ou n'aimons guère:

Il est dangereux d'aimer tant,

Ce n'est pas le plus sûr pour plaire.

Bien souvent on croit faire

Un amant heureux et content,

Et l'on ne fait qu'un inconstant (Th, 394-399).

Se è vero che «la sentenza o la massima sono le più diffuse e le più amate di tutte le forme di scrittura teatrale del Seicento»98 e la sentenziosità trionfa nell'*opéra*, ove l'inserzione di *airs-maximes* è pretesto per trattamenti musicali complessi da parte del compositore⁹⁹, nel nostro caso l'*air-maxime* assume un significato parodico, proprio per il capovolgimento di luoghi comuni dell'*ethos* cortese e del galateo aristocratico sottostante la tragedia *classique*, capovolgimento situato nella struttura retorica che tradizionalmente si destina – anche sul piano della musica – all'illustrazione della *moralité*.

Fra le scene citate, che vedono come protagonisti i *confidants*, Th, III, 5 appartiene a una tipologia diversa, seppure ricorrente – addirittura luogo comune¹⁰⁰ – nelle *tragédies lyriques*: la scena di magia ed orrore, ambientata in una cornice *épouvantable*¹⁰¹. Nel *locus horribilis*, evocato per incantesimo, *monstres*, *fantômes* e *habitants des Enfers* hanno il compito di tormentare la rivale di Médée, Églé, e i suoi sostenitori. Anche in questo contesto di *sorcellerie* i *confidants* creano quel controcanto di cui si è detto, rispetto al comportamento dei protagonisti 'eroici' (qui, di Églé). Se, infatti, le scene di orrore mettono in evidenza la costanza in amore di Églé, nello stesso quadro si evidenzia l'incostanza del terzetto minore, e la si evidenzia con slittamenti di tono che, come abbiamo visto, rappresentano una smitizzazione dell'amore:

CLEONE et ARCAS

Belle Dorine, hélas!

Ne m' / l' abandonne pas.

DORINE

Il est bon d'être nécessaire;

C'est un charme puissant pour plaire

Où peu de cœurs ont résisté:

Un grand secours qu'on espère

Est un grand trait de beauté.

[...]

Pour se tirer de peine

Chacun promet assez;

Mais la promesse est vaine

Lorsque les périls sont passés.

ARCAS et CLEONE

Ne doute point de ma promesse.

DORINE

Non, je ne prétends point regagner désormais
D'un si volage amant la trompeuse tendresse;
Non, non, je le promets;
Non, je ne l'aimerai jamais (Th, 620-626 e 632-640).

È stato sottolineato come tra Sei e Settecento le *pièces* (gli *opéras* in particolare) ispirate a storie di magia conoscano un succedersi rilevante di parodie¹⁰². Tuttavia, se nelle scene di *féerie* in questione il linguaggio può essere considerato in qualche misura parodico, dobbiamo anche ricordare che in esse può rivelarsi l'influsso di un'altra cifra espressiva, derivata da quei *contes des fées* che hanno straordinaria diffusione e fortuna negli ultimi decenni del Seicento. È vero che occorre attendere il 1696 perché siano pubblicati i *Contes de ma mère l'Oye* di Perrault e solo tra questa data e i primi anni del Settecento vengono messe in circolazione le altre raccolte di fiabe, come quelle di Madame d'Aulnoy, di Madame de Murat, di Madame Leprince de Beaumont, nondimeno sulla scia delle *Fables* di La Fontaine e della fortuna del *Pentamerone* di Basile – così pure per influsso del *conte populaire* – si era diffuso già prima il gusto per una narrativa fiabesca in cui il meraviglioso veniva raccontato in quei toni familiari che ritroviamo anche nei moduli stilistici delle citate scene teatrali di magia¹⁰³.

7. Non è solo, tuttavia, la presenza dei *confidants*, che nel *Thésée* hanno già le caratteristiche comportamentali e verbali dei *valets* e delle *suivantes* della commedia rococò, a connotare in senso 'comico' il dialogo. Nell'analisi di Th, II, 2 abbiamo potuto notare il profondo slittamento di tono, nella direzione del *renversement parodique*, del confronto Égée/Médée. Ma tutto il rapporto Médée/Églé è all'insegna di un abbassamento di stile. Difatti, lo scontro delle due principesse (ché tale è anche Médée, se pure di origine barbarica) viene trasferito dal livello sublime della tragedia a quello della mondanità e della banalità quotidiana, anzi allo scontro tipico delle rivali gelose della commedia, in un contesto espressivo di *diminutio* sociale, ove la *ville* sembra decisamente prevalere sulla *cour*¹⁰⁴. In Th, III, 3, per esempio, là dove Médée nel primo confronto diretto con Églé le estorce la confessione dell'amore per Thésée e passa alle minacce («Voyons si votre amour est tel qu'il veut paraître, / puisque vous le voulez, vous allez me connaître; / je vais vous faire voir / ce que c'est que Médée, et quel est son pouvoir», Th, 601-604), si alterna, in quello che potremmo definire un *double registre* di comunicazione¹⁰⁵, un linguaggio alto («[...] / mais la Gloire et l'Amour, tous deux d'intelligence, / ne sont que trop puissants pour vaincre un jeune cœur», Th, 571-572) con il linguaggio di una quotidianità *bourgeoise*, quale è quello appunto della commedia o quello della conversazione delle *gens ordinaires*, se vogliamo riprendere le distinzioni e qualificazioni di cui era argomento in apertura della nostra indagine. Le battute, infatti, con cui inizia il confronto Médée/Églé:

MEDEE

Princesse, savez-vous ce que peut ma colère
Quand on l'oblige d'éclater?

ÉGLE

Je prétends ne rien faire
Qui vous doit irriter.

MEDEE

Et n'est-ce rien que de trop plaire? (Th, 554-558),

non solo offrono un campionario esemplare di lessico e di *répliques* da commedia, ma contraddicono anche a quella regola delle *bienséances* che vuole congruenza – soprattutto nel genere tragico – fra linguaggio e condizione sociale¹⁰⁶. Non si deve dimenticare che siamo – negli anni sessanta e settanta del Seicento – in presenza di due linguaggi tragici diversi, in particolare per quanto riguarda l'espressione dell'amore: se vogliamo semplificare – forse all'eccesso – secondo gli schemi che abbiamo ricordato, il linguaggio della tragedia *romanesque* e *galante* dei fratelli Corneille, Pierre e Thomas, e il linguaggio della tragedia *classique* di Racine. La lettura parallela di due *pièces* messe in scena quasi in contemporanea (novembre 1670) e distanti di neppure cinque anni dal *Thésée*, il *Tite et Bérénice* di Pierre Corneille e la già citata *Bérénice* di Racine, può essere utilmente esplicativa: trama simile dei due testi che riprendono gli stessi personaggi ¹⁰⁷, stesso ambiente culturale (temperie affine anche rispetto alla *tragédie lyrique* di Quinault), ma diversissimo il linguaggio¹⁰⁸. Racine stesso afferma di ritrovare nel suo soggetto, *extrêmement simple*, grandezza di azione, eroismo, scatenarsi delle passioni, e il tutto tristemente maestoso, come si conviene a una tragedia¹⁰⁹. Completamente estraneo alla *tristesse majestueuse* raciniana è, invece, il tono del *Tite et Bérénice*, che Corneille giustamente sottotitola non *tragédie* ma *comédie héroïque*. È vero che nel suo *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique* Corneille si premura di ricordarci che l'aggettivo *héroïque* è introdotto per operare una distinzione («pour répondre aucunement à la dignité des personnes») rispetto alle commedie ordinarie¹¹⁰; tuttavia, il quadro poco lusinghiero di Bérénice e Domitie, due 'eroine' interessate soprattutto al puntiglio o alla posizione sociale, la rappresentazione disincantata dell'amore in funzione del potere che esso può procurare all'amante o esercitare sull'amato, la

creazione stessa di un rapporto quadrangolare (come quadrangolare sarà quello del *Thésée*) – rapporto che accentua nella vicenda l'aspetto di 'intrigo', basato sull'annodarsi, sciogliersi, riannodarsi di legami interpersonali in un gioco continuo di permuta –, offrono elementi che potranno servire di modello a quella che noi abbiamo definito reinterpretazione della tragedia nella direzione del *renversement parodique*. Nella *pièce* di Corneille, Bérénice (che pure al termine sceglierà la *gloire*, in quanto, avendo avuto partita vinta sul piano dell'*amour*, ad esso potrà permettersi di anteporre quella *gloire* irrinunciabile nel mondo della *galanterie*) fin dal suo apparire sulla scena sembra compiacersi nel fare dispetto, come Tite stesso sottolinea con ironia¹¹¹; per parte sua, l'antagonista Domitie, oltre ad avere spesso sulla bocca parole come *ambition*, *orgueil*, *intérêt*, si caratterizza eminentemente per un sentimento ben poco tragico, quale l'*entêtement* egoista¹¹². In realtà, come è già stato da altri ricordato¹¹³, si direbbe che i personaggi del *Tite et Bérénice* siano andati a scuola di cinismo da La Rochefoucauld¹¹⁴. Non dobbiamo d'altronde dimenticare che proprio nell'ambito della *galanterie* preziosa, sempre negli anni sessanta e settanta del Seicento, si sviluppa quel genere delle *questions* e *maximes d'amour* ¹¹⁵ che esercita un ruolo di primo piano nella diffusione e affermazione di uno stile della rappresentazione amorosa, certamente non parodico, ma mondano e disincantato. Quinault ne è partecipe, come dimostra anche il fatto che risponde in versi, su invito di Luigi XIV, alle *Cinq questions d'amour* pubblicate in annesso alle *Lettres et poésies* (1666) di Madame de Brégy¹¹⁶. Pertanto, se nel *Thésée* Quinault usa un registro talmente diverso da quello della tragedia da noi definita, per comodità e seguendo l'uso dei manuali, *classique*, è innegabile che egli tiene d'occhio, sul piano espressivo, una *fillière* di drammaturgia preesistente ed è immerso in quel contesto mondano galante che ha un suo codice linguistico, da cui la *tragédie lyrique* non si scosta. Si può, tuttavia, parlare a buon diritto di *renversement* stilistico nella misura in cui il dettato del *Thésée* accentua fortemente il trasferimento dal sublime ed opera quella *reductio ad mediocritatem*, di cui si è detto, anche per quanto riguarda i personaggi 'eroici', primo fra tutti quello della protagonista. D'altronde, ciò che potremmo considerare l'imborghesimento del tragico – usando il termine in un'accezione in parte giustificata dalle testimonianze riportate nei precedenti paragrafi di questo studio – appare in modo eminente nella resa del personaggio stesso di Médée. Appare proprio là ove Quinault sembra riprendere lo stereotipo del personaggio – caratterizzato da finzione, vendetta, infanticidio – con un lessico e in un contesto in cui tale stereotipo rasenta la caricatura. Infatti, in Th, V, 2 – in un «Palais, que les enchatements de Médée font paraître, et où l'on voit les apprêts d'un superbe festin», all'interno cioè del mondo fittizio evocato dalla magia, mondo inconsistente e soggetto a rapida metamorfosi, creato dal nulla e subito dopo riportato al nulla – Médée in un breve dialogo con Dorine (e i dialoghi con la *confidente* segnano sempre abbassamento di tono) così riassume la situazione, riproponendo la propria icona tradizionale:

J'ai caché mon dépit sous ma feinte douceur,
 La vengeance ordinaire est trop peu pour mon cœur,
 Je la veux horrible et barbare.
 Je m'éloignais tantôt exprès pour tout savoir:
 Du secret de Thésée il faut me prévaloir,
 Le Roi l'ignore encore, et, pour me satisfaire,
 Contre un fils inconnu, j'arme son propre père:
 J'immolai mes enfants, j'osai les égorger;
 Je ne serai pas seule inhumaine, et perfide:
 Je ne puis me venger
 À moins d'un parricide (Th, 1011-1021).

Il ricordo di un passato di orrore («j'immolai mes enfants, j'osai les égorger») si proietta su un presente *didépit* amoroso, ed impone la legge dell'iterazione a una vendetta che non può non essere *horrible et barbare* proprio perché appartenente a una Médée *figée* nelle caratteristiche rese stereotipe dal mito, ma anche caricaturale nello slittamento del motivo della *tectoctonia*, dichiarato inerente al personaggio («je ne puis me venger / à moins d'un parricide»), da Médée ad Égée, all'interno per di più di un gioco di sotterfugi che meglio si attagliano a una commedia che a una tragedia.

Così pure, là dove Médée esercita la funzione, anch'essa tradizionale, di *empoisonneuse* (si tratta di Th, V, 3, in cui la maga tenta di convincere Égée ad avvelenare Thésée), la discussione assume il linguaggio di una quotidianità per certo estranea a formalismi cerimoniali:

MEDEE
 Ce vase par mes soins vient d'être empoisonné;
 Vous n'aurez qu'à l'offrir... Vous semblez étonné?
 LE ROI
 Ce Héros m'a servi, malgré moi je l'estime,
 Puis-je lui préparer un injuste trépas?
 MEDEE
 L'espoir de votre amour, la paix de vos états,

Tout dépend d'immoler cette grande victime.
Contre un rival heureux faut-il qu'on vous anime?
La vengeance a bien des appas,
Est-ce trop la payer s'il vous coûte un crime?
LE ROI

Je n'ai rien fait jusqu'à ce jour
Qui puisse ternir ma mémoire;
Si près de mon tombeau faut-il trahir ma Gloire?
Ne vaudrait-il pas mieux étouffer mon Amour?
MEDEE

Vous avez un fils à Trézène,
Il faudra toujours l'éloigner:
Votre peuple pour lui n'aura que de la haine,
Il adore Thésée, il veut le voir régner.
Laissez-vous un fils sans nom, et sans empire,
Tandis qu'un étranger jouira de son sort,
Et peut-être osera s'assurer par sa mort...

LE ROI
Je cède aux sentiments que la nature inspire,
Je me rends, l'Amour seul n'était pas assez fort.

MEDEE et LE ROI
Que la vengeance
A d'attraits pour des cœurs jaloux!
N'épargnons point qui nous offense,
Vengeons-nous, vengeons-nous.
L'Amour même n'est pas plus doux
Que la vengeance (Th, 1022-1049).

Tutto il *débat* si svolge su un tono estraneo ai canoni aristocratici: anzitutto per la colloquialità delle battute, che potrebbe avere un parallelo, come già accennavamo, nella cifra espressiva dei *contes des fées* (basti pensare all'immaginario della strega che porge la coppa avvelenata). Inoltre, segna uno slittamento di *sens* il capovolgimento di tematiche forti della tradizione *courtoise*: così, se in precedenza veniva affermato, come si è visto¹¹⁷, un primato dell'*amour* sulla *gloire*, ora, mentre viene messa in dubbio l'esigenza assoluta della *gloire*, anche questo primato viene negato; abbiamo, infine, la sottolineatura degli *appas* della *vengeance*, una vendetta che risulta essere più dolce dell'amore.

Occorre alla fine ribadire che il personaggio di Médée – personaggio estremo della tragicità classica – subisce una *diminutio* (che a volte può anche essere considerata riscrittura parodica) in tutte le diverse situazioni della *pièce* e nel confronto con tutti gli altri attanti, qualunque sia il loro ruolo o la loro definizione sociale. E questo si verifica pur nel riferimento puntuale a quelle che sono le caratteristiche dell'icona della Medea tradizionale, continuamente evocata. Abbiamo già brevemente ricordato che il rapporto di Médée con la *confidente*, antesignana qui delle *suivantes* della commedia, è connotato da una manifesta *reductio ad mediocritatem* – o imborghesimento, se si vuole – dell'eroina tragica. Tale *diminutio* è evidente sin dal primo apparire di Médée (Th, II, 1), che entra in scena interagendo con Dorine: *diminutio* se non altro dovuta al fatto, come si è visto, che a un discorso 'tragico' – sull'amore e la violenza della passione – viene contrapposto un discorso 'comico' – sull'amore *volage* – e, se in partenza il discorso 'tragico' è quello della *princesse*, quest'ultima finisce con l'aderire, almeno in parte, alle posizioni della *confidente*, e di conseguenza slitta nell'area semantica del discorso 'comico'. Anche se il passaggio dal registro 'tragico' al registro comico avviene, sia pure nel breve spazio di Th, II, 1, attraverso l'evocazione dell'*horreur* di cui Médée è responsabile, instaurando una stretta connessione fra *crimes* e *cruel Amour*¹¹⁸.

Si direbbe, comunque, che la *diminutio* (o lo slittamento in senso *bourgeois*) del personaggio 'tragico' sia in certo qual modo connessa al confronto con il personaggio 'comico'. Abbiamo analizzato – considerandola particolarmente significativa del cosiddetto *renversement parodique* – la scena (Th, II, 2) che segue immediatamente il dialogo Médée/Dorine. Ora, in questa scena Médée fa sua in pieno la concezione di Dorine sul *changement* amoroso, addirittura ne accentua la normatività nella celebrazione di un'incostanza fonte di felicità. Non solo: lo slittamento si opera anche nei confronti di un altro attante 'tragico', il re Égée, come sottolinea il confronto dei due personaggi principeschi, i quali concludono all'unisono con quel duetto («Heureux deux amants inconstants, / quand ils le sont en même temps») che consacra attraverso la struttura stessa musicale il mutamento di tono.

8. Possiamo tentare ora di concludere il nostro discorso. Siamo partiti da alcuni testi critici che, negli ultimi decenni del Seicento,

hanno espresso la condanna di un genere – la *tragédie lyrique* – che aveva preso piede come forma teatrale *moderne*, in concorrenza con una drammaturgia che si voleva erede degli *Anciens*. Forma teatrale moderna iniziatrice anche di una lunga diatriba, quella della contrapposizione parole/musica, diatriba che al di là degli esiti della grande opera lirica settecentesca¹¹⁹ avrebbe visto il trionfo ottocentesco della musica sulle parole, ma avrebbe ancora fornito argomento alle divagazioni citazioniste – letterarie e musicali – delle opere di Richard Strauss¹²⁰.

I testi critici in questione prendono, quasi tutti, partito contro, perché schierati con gli *Anciens* nella *Querelle*. Nel prender partito, infastiditi dal successo del genere, muovono l'accusa che da sempre viene mossa a un successo diffuso, quando si tratti di produzione fondata su un'estetica: l'accusa di cattivo gusto, che assume nel nostro caso un riferimento e una definizione specifica, apparentemente sociologica, in realtà alquanto sfuggente ad una verifica, la definizione insita nei termini *bourgeois* e *bourgeoisie*.

Tuttavia, l' 'imborghesimento', non tanto del genere quanto del personaggio tragico (così come si evince dall'analisi condotta sul *Thésée*), non pare strettamente connesso a una classe sociale – in questo caso a un pubblico di fruitori della *ville* –, giacché la *tragédie lyrique* lulliana è anzitutto, come si è già detto, divertimento per la *cour*: almeno nel periodo in cui trionfano, con la musica di Lully, quei *livrets* di Quinault, da alcuni considerati *fadés*, secondo la citata testimonianza di Boileau e Brossette. Pertanto, all'epoca del *Thésée*, prima ancora che un fatto sociale la *reductio ad mediocritatem* – del linguaggio e delle situazioni – è un fatto eminentemente di scelte retoriche. È retorica, infatti, la scelta di contaminare generi e stili, facendo confluire nella *tragédie lyrique* linguaggi appartenenti a tradizioni diverse: della *comédie héroïque*, della *pièce à machines*, della *tragédie galante*, della tragedia classica e della commedia *tout court*.

Occorre sottolineare il fatto che la tradizione delle *pièces à machines* soprattutto¹²¹ ha costituito un antecedente nel processo che porta, in Francia, all'affermazione della *tragédie lyrique*¹²². È il *débat* intorno a questo genere¹²³ – proprio perché induce «a interrogare la dicotomia tra pratica e poetica, tra domanda del pubblico ed esigenze dei dotti»¹²⁴ – che ci permette di comprendere i limiti del termine 'imborghesimento' applicato ai testi delle *tragédies lyriques* (e non soltanto ai testi, ma anche alle realizzazioni sceniche, agli spettacoli in quanto fatto visivo¹²⁵). Per quanto concerne, infatti, la domanda del pubblico, non dobbiamo dimenticare che se i dotti appaiono spesso (ma non sempre) sospettosi nei confronti delle *pièces à machines*, vediamo incontrarsi nel favore degli spettatori sia il gusto popolare per l'esibizione meravigliosa, foriera anzitutto di sorpresa, sia il gusto aristocratico per l'ostentazione e per il fasto: non per nulla il teatro *machiniste* del Seicento ha come sua matrice il divertimento di corte, prima in Italia poi in Francia¹²⁶. Pertanto, attribuire alle *tragédies en musique*, agli *opéras*, quell'etichetta di *divertissements bourgeois*, imposta alla fine del Seicento da autori come Callières, non tiene conto dell'esistenza di una lunghissima *filière* di rappresentazioni sceniche che soddisfa sia il gusto della *cour* che quello della *ville*, sia un pubblico *nobiliaire* che un pubblico *populaire*.

È vero che, al di là del fatto della *machinerie*, è il linguaggio delle *tragédies en musique* ad essere oggetto delle critiche: abbiamo già ricordato come Saint-Evremond definisca il *livret* operistico «méprisable dans la disposition du sujet, et dans les Vers». Lo slittamento che *lato sensu* definiamo linguistico non è certamente dovuto all'influsso del teatro *machiniste* quanto piuttosto alla contaminazione con altri generi, primo fra tutti quello della commedia. Contaminazione che compiace, senza dubbio, al gusto di un pubblico socialmente differenziato – non soltanto *bourgeois* – come dimostra sia la destinazione alle feste di corte sia il successo presso la più vasta *assistance* della *ville* delle *tragédies lyriques* create dall'accoppiata Quinault-Lully, successo peraltro aspramente deplorato dai fautori degli *Anciens* all'interno della grande *Querelle*. Ora, come si è appena detto, noi possiamo considerare questa contaminazione di generi un fatto primariamente retorico, nella misura in cui è connesso a quel concetto – o tecnica – di *variatio* su testi preesistenti che appartiene all'eredità manierista e barocca.

Se abbiamo ipotizzato la possibilità di applicare la nozione di parodia a questi *livrets*, che in senso proprio non appartengono al genere parodico – genere autonomo, con sue regole e con una sua storia ben precisa tra Sei e Settecento –, lo abbiamo fatto soprattutto per questo aspetto di esercizio retorico – esercizio su testo – che contraddistingue appunto la *tragédie en musique*, di cui il *Thésée* offre senza dubbio un esempio perspicuo, nella direzione degli slittamenti di lessico, di immaginario, di situazione, tali da costituire una specie di *travestissement* dei modelli. Proprio perché la parodia è riscrittura ed è pratica intertestuale, la rivisitazione del mito (o di una *tranche* del mito) di Medea operata da Quinault può essere studiata nell'ottica di questo genere.

Come si è accennato in apertura, nel Settecento i grandi *livrets* operistici di Quinault (come *Alceste*, *Atys*, *Proserpine*, *Persée*, *Phaéton*, *Amadis*, *Rolana*, *Armide* e lo stesso *Thésée*) saranno oggetto di vere parodie¹²⁷. La parodia del *Thésée*¹²⁸ (un atto *en vaudevilles*), composta da Laujon e Parvi, con la collaborazione di Favart, sarà rappresentata alla Foire Saint-Germain il 17 febbraio 1745. Tuttavia, quanto alla percezione da parte dei contemporanei di una dimensione in certo qual modo 'parodica' (o, se si vuole, 'comica' o *bourgeoise*) della *pièce* di Quinault, può essere indicativa la traduzione-rielaborazione che ne fa Nicola Francesco Haym in un *Teseo* messo in musica da Haendel e rappresentato a Londra il 10 gennaio 1713, una quarantina d'anni dopo l'*opéra* di Quinault-Lully¹²⁹. Haym, librettista prediletto di Haendel, segue fedelmente la struttura del testo francese e spesso parafrasa, quando non traduce alla lettera, ricostituendo peraltro un supporto drammatico più esiguo, a causa della lunghezza (a livello non testuale, ma di esecuzione vocale) delle arie, ove trionfano i da-capo¹³⁰. Compie, comunque, degli interventi significativi su quelle scene e su quegli spezzoni di linguaggio su cui noi ci siamo soffermati.

Quinault nel *Thésée* aveva, come si è detto, conservato dalla tradizione tragica solo quegli elementi che sottolineavano l'*horribilitas* del personaggio mitico (la Medea della tradizione greca e latina), concentrando l'attenzione su di un intrigo romanzesco, fondato su strategie amorose e sulla celebrazione dell'incostanza, assunta a norma di *savoir vivre*. Ora, Haym espunge tutto ciò che giustifica l'*ethos* dell'*incostance mutuelle* e del *changement* amoroso; espunge pure tutto ciò che può parere disdicevole alla dimensione della tragedia e appartenere piuttosto alla dimensione della commedia. Così, viene

soppresso il personaggio di Dorine, la confidente di Médée, cui era affidata la teorizzazione della piacevolezza dell'incostanza sentimentale. Nella scena corrispondente a quella da noi esaminata come momento chiave della *pièce* (Th, II, 2), Egeo, innamorato di Agilea (=Églé), pensa di offrire a Medea in contraccambio delle mancate nozze la mano del figlio: tuttavia, il tema dello spostamento degli sponsali non si accompagna con l'esaltazione, in un clima da commedia, della *douceur de changer*¹³¹, ma culmina in un rifiuto vicendevole, connotato drammaticamente¹³². Tutto il rapporto Clizia (=Cléone)/Arcane (=Arcas), che in Quinault segnava lo slittamento di tono di cui si è detto, non ricalca più come nel *Thésée* francese i moduli della commedia, anzi viene riportato nell'area della tragicità aristocratica: nella fattispecie viene impostato secondo le cifre della tenerezza e dell'amore; non solo, ma ad Arcane viene affidato l'elogio della fedeltà¹³³. Se in Th, I, 5 il confronto fra Cléone e Arcas, nell'espressione del sospetto quale chiave di lettura del rapporto sentimentale, assumeva, svolgendo il tema della gelosia, i toni della commedia, Haym, nella sua ricostruzione della scena, affronta questo stesso tema in chiave tragica¹³⁴ e, dopo una condanna 'eroica' della gelosia («Amo il valor, la gelosia disdegno»), conclude con un appassionato duetto d'amore, inesistente nel *Thésée*. Così pure il lieto fine della *pièce* è scandito da un ulteriore duetto di Arcane e Clizia, che ribadiscono la condanna del sospetto e della gelosia¹³⁵, duetto anch'esso addizione di Haym. Infine, dalla scena corrispondente a Th, I, 8 (*Teseo*, I, 5), ove Egeo svela la sua passione per Agilea, scompare ogni riferimento sia alla vecchiaia che al problema del *dégager sa foi*, due spunti, questi, che appartengono, come già sottolineato, più alla tradizione comica che a quella della tragedia classica.

Si tratti di una diversa estetica (quella del classicismo inglese, di cui massimo esponente è Dryden, e a cui Haym in parte si adegua), si tratti della concezione dell'opera *seria*, da non molti anni elaborata in Italia da innovatori – e oppositori del lullismo – quali Agostino Steffani o Alessandro Scarlatti¹³⁶, si tratti infine del fatto che nel primo Settecento, nell'opera di modello italiano, «si cominciava a soffrire che fossero escluse dall'intreccio [...] le parti ridicole»¹³⁷, è indubbio che nel *Thésée* francese Haym individua elementi da sopprimere al fine di una riduzione a forme 'classiche': quegli elementi appunto che vanno nella direzione del *renversement parodique* di cui si è ripetutamente detto. Ora, è significativo questo intervenire in negativo da parte di un classicista sul testo di Quinault, quasi sempre rispettosamente trasposto e tradotto, tanto più che Haym è un librettista di professione (oltre che compositore di musica, seppure non grande, e quindi doppiamente calato nel mestiere operistico) che interagisce con uno dei mostri sacri della *tragédie lyrique* europea. Per quanto concerne, infatti, la fortuna di Quinault non dobbiamo dimenticare gli straordinari apprezzamenti che gli furono tributati fino alla fine del Settecento: basti pensare che in Italia, nel 1774, il napoletano Saverio Mattei istituiva un'uguaglianza fra la tragedia di Eschilo e quella di Quinault¹³⁸. Pertanto, se Haym si permetteva di modificare nel senso che abbiamo visto il *livret* francese, ciò significa che, malgrado la volontà di Haendel di sposare nel *Teseo* due estetiche operistiche differenti, i passi espunti o modificati apparivano incongruenti rispetto al linguaggio tragico¹³⁹.

Con tutte le riserve del caso, dunque, non pare illecito un discorso sulla dimensione parodica del linguaggio del *Thésée* – discorso che si può in parte estendere agli altri *livrets* di Quinault, e alle *tragédies lyriques* in genere degli ultimi decenni del Seicento –, ferma restando la distinzione rispetto alle *parodies* vere e proprie che si moltiplicano per un secolo a partire dall'epoca in cui si afferma l'*opéra* francese. Tenendo anche presente che proponiamo qui non tanto un discorso normativo sui generi, quanto degli spunti di ricerca nella direzione dell'evoluzione e della differenziazione dei linguaggi drammatici. Evoluzione e differenziazione, peraltro, che dovrebbe essere studiata in connessione con l'evoluzione e la differenziazione degli immaginari anche a livello iconologico, nel nostro caso nella differenziazione degli immaginari mitologici. Un breve sguardo alla storia dell'arte – all'iconografia pittorica e scultorea – tra Cinque e Settecento basterà a renderci edotti di una rilettura dei miti greci e latini che va dalla provocazione (si pensi all'*Amor vincitore* di Caravaggio¹⁴⁰ o al *Ratto di Ganimede* di Rembrandt¹⁴¹) alla ricostruzione galante (si pensi al *Ratto di Elena* di Guido Reni¹⁴²), per concludere con le demitologizzazioni ironiche (si pensi a Tiepolo, per certo non insensibile alle scenografie operistiche sei-settecentesche). Si tratta infatti di un processo di risemantizzazione del mito che investe un mondo espressivo vastissimo, dalla letteratura alle arti visive, all'interno del quale dobbiamo situarci per tentare di cogliere le oscillazioni interpretative del racconto antico. Così, il continuo emergere della dimensione parodica nelle riscritture, a vari livelli, delle grandi vicende ispirate ai miti greci e latini, è strettamente connesso anche a questo oscillare di tono e mentalità nella ricezione della *fabula* classica.

Notes

[2.1](#) Cfr. D. TROTT, *Pour une typologie des séries parodiques dans le théâtre du XVIIIe siècle*, in *Séries parodiques au siècle des Lumières*, textes réunis par S. Menant et D. Quéro, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005, pp. 15-27, qui p. 15. Trott dichiara di lavorare su un *corpus* di 402 parodie, che si scalano fra il 1700 e il 1790.

[2.2](#) *Les Parodies du Nouveau Théâtre Italien, ou Recueil des Parodies représentées sur le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roy*, à Paris, chez Briasson, 1738, 4 tomes (rist. anast. Genève, Slatkine Reprints, 1970, 2 voll.).

[2.3](#) Oltre Arlequin, compaiono, in queste parodie del citato *Recueil*, Trivelin, Colombine, Scaramouche, Pantalón, Scapin, Pierrot, e maschere meno celebri come Finebrette, Patapan, Pouponne, Farinette, Briochet, ecc.

[2.4](#) Già prima della cacciata del 1697 i Comédiens Italiens avevano messo in scena parodie di opere di successo, come

Arlequin Mercure galant, o *Arlequin lingère du Palais*, o ancora *Arlequin Jason, ou la Toison d'or comique*. Cfr. CH. MAZOUER, *Le Théâtre d'Arlequin. Comédies et comédiens italiens en France au XVIIe siècle*, Fasano (Bari) – Paris, Schena – Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002; E. GHERARDI, *Le Théâtre Italien*, Paris, STFM, 1994-1996 (t. I: *Introduction* di Ch. Mazouer; t. II: *Introduction* di R. Guichemerre); D. GAMBELLI, *Arlecchino a Parigi: I. Dall'inferno alla corte del Re Sole*, Roma, Bulzoni, 1993; ID., *Arlecchino a Parigi: II. Lo scenario di Domenico Biancolelli*, ibid., 1997; S. BIANDRATI, *La parodia della «Médée» di Longepierre*, in *Magia, gelosia, vendetta. Il mito di Medea nelle lettere francesi*, «Atti del Convegno Internazionale di Studi: Gargnano, 8-11 giugno 2005», a cura di L. Nissim, Milano, 2006 (in corso di stampa). Sull'influsso della Commedia dell'Arte nel teatro francese, in genere, del Cinque e Seicento, cfr. anche i contributi di *La Commedia dell'Arte tra Cinque e Seicento in Francia e in Europa*, «Atti del Convegno Internazionale di Studi: Verona-Vicenza, 19-21 ottobre 1995», a cura di E. Mosele, Fasano (Bari), Schena, 1997.

[? 5](#) Il *Discours*, preannunciato nella *Préface* all'edizione originale dell'*Inès de Castro* del 1723, compare in *Les Œuvres de Théâtre de M. de La Motte*, à Paris, chez Grégoire Dupuis, 1730, t. I, pp. 126-187. Lo citiamo da HOUDAR DE LA MOTTE, *Textes critiques. Les raisons du sentiment*, éd. crit. dir. par F. Gevrey et B. Guion, Paris, Champion, 2002, pp. 623-658, qui pp. 623-624: «Dès qu'une tragédie réussit, quelque auteur comique songe à la travestir; et la gloire qu'il se propose est de ravalier jusqu'au bas et au bouffon une action qui vient de paraître grande et pathétique. L'art de ces travestissements est bien simple. Il consiste à conserver l'action et la conduite de la pièce en changeant seulement la condition des personnages. Hérode sera un prévôt, Marianne une fille de sergent, Varus un officier de dragons, Alphonse devient un bailli de village et Inès se transforme en Agnès, servante du bailli. Cette précaution prise, on s'approprie les vers de la pièce en les entremêlant de temps en temps de mots burlesques et de circonstances risibles, qui ne le deviennent que davantage par le contraste du sérieux et du touchant auxquels on les marie. Ainsi, de l'ouvrage même qu'on veut tourner en ridicule, on s'en fait un dont on se croit fièrement l'inventeur, à peu près comme si un homme qui aurait dérobé la robe d'un magistrat, croyait l'avoir bien acquise en y cousant quelques pièces d'un habit d'Arlequin; et qu'il appuyât son droit sur le rire qu'exciterait la mascarade. Je ne prétends pas qu'il ne puisse y avoir de l'invention et du sel dans le choix des circonstances qu'on substitue à celles de l'ouvrage parodié. J'avoue, par exemple, que dans «Agnès de Chaillot», j'en ai senti moi-même de vraiment plaisantes. On peu mettre beaucoup d'esprit dans un ouvrage, sans que le genre en devienne meilleur. Après ce témoignage sincère, je puis bien, en me mettant hors d'intérêt, remarquer les inconvénients de ces sortes d'ouvrages. Je suppose d'abord qu'il n'y ait qu'un simple travestissement, et que l'auteur n'ait prétendu y mêler aucun trait de critique. Je dis qu'alors même, *plus ce badinage sera heureux, plus il portera de coups à la tragédie. Eh! qui, sans être philosophe, ne connaît pas la force de la liaison des idées? Vous avez admiré, vous avez pleuré au tragique; vous avez ri ensuite au burlesque; n'espérez pas, en revoyant le tragique, en être ému comme vous l'avez été. Les idées ridicules renaîtront à l'occasion des sérieuses. Les images se confondront, et dans ce conflit d'idées, peut-être demeurerez-vous incertain entre le rire et les pleurs. [...]*» (sottolineature nostra).

[? 6](#) Cfr. L. FUZELIER, *Discours à l'occasion d'un discours de M. de La Motte*, à Paris, chez Briasson, 1731, pp. 5-6.

[? 7](#) Per una panoramica sulla nascita e sull'evoluzione del genere, cfr. D. SANGSUE, [I:]La parodie[I:], Paris, Hachette, 1994; cfr. anche L. HUTCHEON, *Ironie et parodie: stratégie et structure*, «Poétique», 36 (1978), pp. 467-477, così pure il capitolo *Sur la parodie* in I. TYNIANOV, *Formalisme et histoire littéraire*, Lausanne-Paris, L'Âge d'Homme, 1991, pp. 32-51, e A. KIBEDI-VARGA, *Le burlesque: le monde renversé selon la poétique classique*, in *L'image du monde renversé et ses représentations littéraires et paralittéraires de la fin du XVIe siècle au milieu du XVIIe*, «Actes du Colloque de Tours», publiés par J. Lafond et A. Redondo, Paris, Vrin, 1979, pp. 153-160. Per lo sviluppo, in particolare, della parodia d'opera lirica, cfr. D. TROTT, *Réflexions sur les conditions de la parodie de l'Opéra en France entre 1669 et 1752*, in *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.

[? 8](#) Cfr. M. MASTROIANNI, *Il genere tragico come luogo del sincretismo rinascimentale. L'«Antigone» di Robert Garnier*, «Franco-Italica», 25-26 (2004), pp. 199-232.

[? 9](#) ID., *Le «Antigoni» sofoclee del Cinquecento francese*, Firenze, Olschki, 2004, p. 10: tutto il saggio è un'indagine sugli interventi di riscrittura dei modelli classici e un'analisi dei *glissements de sens*. Cfr. anche 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.

[? 10](#) Cfr. J. ROHOU, *La tragédie classique (1550-1793)*, Paris, SEDES, 1996, p. 103.

[? 11](#) Cfr. J.-Y. VIALLETON, *Poésie dramatique et prose du monde. Le comportement des personnages dans la tragédie en France au XVIIe siècle*, Paris, Champion, 2004.

[? 12](#) *Sur les Opera*, à Monsieur le Duc de Bouquingant, in SAINT-ÉVREMOND, *Œuvres en prose*, par R. Ternois, Paris, Didier, 1966, t. III, pp. 149-164, qui p. 150: «La langueur ordinaire où je tombe aux Opera, vient de ce que je n'en ai jamais vû qui ne m'ait paru méprisable dans la disposition du sujet, et dans les Vers. Or c'est vainement que l'oreille est flatée, et que les yeux sont charmés, si l'esprit ne se trouve pas satisfait [...]» (sottolineatura nostra).

[? 13](#) *Ibid.*, p. 151.

[? 14](#) Cfr. *L'art de la conversation. Anthologie*, édition de J. Hellegouarc'h, préface de M. Fumaroli, Paris, Dunod («Classiques Garnier»), 1997.

[? 15](#) [FRANÇOIS DE CALLIÈRES] *Des Mots à la mode, et des nouvelles façon de parler [...]*, troisième édition, augmentée de plusieurs nouvelles façons de parler, et de quelques observations sur les Mots nouveaux, à Paris, chez Claude Barbin, 1693 (1a ed. 1692), pp. 9-10.

[? 16](#) [FRANÇOIS DE CALLIÈRES] *Du bon et du mauvais usage dans les manières de s'exprimer, des façons de parler bourgeoises, et en quoy elles sont différentes de celles de la Cour. Suite des Mots à la mode*, à Paris, chez Claude Barbin, 1693.

[? 17](#) *Des Mots à la mode*, cit., a ij v-a iij r.

[? 18](#) Cfr. MOLIÈRE, *Le Misanthrope*, I, 1, 89-90 e 165-166, in ID., *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par G. Couton, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1971, vol. II, pp. 145 e 147: «ALCESTE [...] et la cour et la ville / ne m'offrent rien qu'objets à m'échauffer la bile», «PHILINTE [...] / et je crois qu'à la cour, de même qu'à la ville, / mon flegme est philosophe autant que votre bile». Cfr., su questa contrapposizione, E. AUERBACH, *La cour et la ville*, in ID., *Da Montaigne a Proust. Ricerche sulla storia della cultura francese*, Milano, Garzanti, 1973, pp. 28-85 (Bari, De Donato, 1970; l'edizione tedesca originale è in E. AUERBACH, *Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung*, Bern, Francke Verlag, 1951).

[? 19](#) Cfr. N. ELIAS, *La civiltà delle buone maniere. La trasformazione dei costumi nel mondo aristocratico occidentale*, Bologna, Il Mulino, 1998, pp. 244-250 (il libro è traduzione del primo volume dell'opera più famosa di Norbert Elias: *Über den Prozess der Zivilisation: I. Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes*, Frankfurt, Suhrkamp, 1969, 1a ed. 1936). Cfr. anche ID., *La société de cour*, Paris, Flammarion, 1985, in particolare pp. 155-238 (il libro è traduzione di *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie mit einer Einleitung: Soziologie und Geschichtswissenschaft*, Neuwied und Berlin, Hermann Luchterhand Verlag, 1969).

[? 20](#) Cfr. *Du bon et du mauvais usage dans les manières de s'exprimer*, cit., pp. 122-123: «Mais pour revenir à nos façons de parler Bourgeoises, il me semble qu'elles ne consistent pas seulement dans le mauvais choix des mots, mais encore dans leur mauvais arrangement. Sans doute, répondit le Commandeur, et il y a des mots qui font tres-bons en eux-mêmes, et qui font une mauvaise façon de parler quand il sont hors de leur place, et quand ils sont mal construits et mal assemblez avec d'autres mots».

[? 21](#) Cfr. *Des Mots à la mode*, cit., pp. 58-60: «Ils sont trop habiles, Madame, répondit le Commandeur, pour imiter leurs pères, dans la civilité qu'ils ont toujours eue pour les Dames, c'étoient de plaisans rêveurs, et de bons impertinens d'en user ainsi. Il n'est rien tel que de les traiter cavalièrement, et d'attendre qu'elle fassent toutes les avances, cela est bien plus commode que n'étoient les manières d'agir du temps passé, où souvent un galand homme étoit assez fat pour servir une Dame avec autant de discrétion et de respect, que de fidélité et de tendresse, il est bien plus galand de ne souhaiter d'en être aimé, que pour avoir le plaisir de le publier, ou pour la piller et s'enrichir de sa dépoüille. Mais, avec tout cela, dit alors la Marquise, sur une lueur de raison qui vint luy éclairer l'esprit, Monsieur le Commandeur n'a pas trop de tort de désapprouver les manières d'agir de plusieurs de nos jeunes gens; car il est vray qu'il y en a beaucoup qui sont tres-mal honnêtes avec les femmes de la première qualité, ils ne se contentent pas d'en parler en des termes fort désobligeans en leur absence; celle-cy est laide à leur gré, celle-là est fardée, l'autre sent mauvais; ils leur disent encore souvent des duretez en face [...]».

[? 22](#) Cfr. *ibid.*, p. 83: «Vous sçavez, ajoûta-t'elle [scil. la Dame], que les Bourgeois parlent tout autrement que nous [...]»; *ibid.*, p. 30: «Vous voudriez donc que les gens de qualité parlassent comme les gens ordinaires, dit la Dame».

[? 23](#) Cfr. *ibid.*, pp. 2-3: «Je crois ne pouvoir mieux vous en éclaircir qu'en vous faisant part d'une fameuse conversation qui se fit il n'y a pas long-temps chez une femme de qualité, qui aime avec passion les nouvelles manières de s'exprimer. On s'y entretient volontiers sur ces matières; on y lit souvent des vers et des ouvrages nouveaux; on y décide sur le beau langage, et c'est une espèce de rendez-vous pour les jeunes gens, et pour les femmes de la Cour et de la Ville, qui y viennent s'instruire de toutes les nouveautez».

[? 24](#) Cfr. *Du bon et du mauvais usage dans les manières de s'exprimer*, cit., pp. 4-5: «[...] et j'ay une sensible obligation à Mr. le Commandeur de m'avoir désabusée de tous ces Mots nouveaux qui ne veulent rien dire, et de m'avoir fait appercevoir de la mauvaise affectation et du ridicule qu'il y a à s'en servir»; *ibid.*, pp. 10-11: «[...] si quelques jeunes Courtisans veulent continuer à se servir de leur jargon, personne n'est en droit de s'y opposer; mais je trouve qu'il y a un mauvais orgueil à ne vouloir pas être corrigé, et à se fâcher contre ceux qui nous redressent, au lieu de leur en sçavoir gré. Comme rien n'est plus sensible que de se voir tourner en ridicule, il n'y a personne qui ne doive éviter avec soin d'en donner quelque occasion, et les nouvelles

façons de parler doucereuses et mal inventées sont tres-propres à produire cet effet sur ceux qui affectent de s'en servir».

? 25 Cfr. *ibid.*, pp. 12-13: «Vous voyez pourtant, répliqua la Dame, que les Bourgeois qui n'imitent pas les façons de parler établies à la Cour, et qui ne se servent que de celles qui sont en usage parmy eux, donnent souvent matière de raillerie aux gens du monde. J'en demeure d'accord, répondit le Commandeur; et comme il y a une espece de ridicule d'affecter de se servir des nouvelles façons de parler de quelques jeunes Courtisans, et de les imiter servilement en cela, il y a une négligence et une grossièreté blâmable à se servir de certaines façons de parler basses et populaires, lorsque le bon usage en a ébably d'autres pour exprimer les mesmes choses».

? 26 Cfr. *ibid.*, p. 15: « Mr. Thibault, c'est le fils d'un Bourgeois de Paris [...] de ces gens riches dont l'amitié est quelque fois utiles aux gens de qualité pour leur prêter de l'argent; [...] il auroit besoin d'être purgé du mauvais air et du langage de la Bourgeoisie [...]».

? 27 Cfr. N. ELIAS, *La civiltà delle buone maniere*, cit., p. 245.

? 28 *Du bon et du mauvais usage dans les manières de s'exprimer*, cit., pp. 153-154.

? 29 Cfr. N. ELIAS, *La civiltà delle buone maniere*, cit., p. 246.

? 30 [E. BOURSAULT] *Les Mots à la Mode. Petite Comédie*, à Paris, chez Jean Guignard, 1694. Dichiaro Boursault: «Un petit Livre intitulé *Les Mots à la Mode*, que l'on vend chez Barbin, et qui a eu toute la réputation qu'il mérite, m'inspira la pensée de faire cette Comédie. Quelque debit que ce Livre ait eu, je crûs qu'il ne feroit pas tout l'effet que son Auteur s'étoit proposé si l'on ne pesoit un peu plus sur ceux qui se rendent ridicules par des façons de parler aussi extravagantes que les personnes qui ont l'impertinence de les inventer; et je ne doutay point que le Théâtre étant un Miroir plus grand que la Boutique d'un Libraire, ceux qui s'y verroient ne s'apperçussent mieux de leurs défauts» (*Au Lecteur*, *ibid.*, senza numerazione di pagina).

? 31 Cfr. *ibid.*, sc. 4, p. 10: «Quoi-que vôte Noblesse ait déjà prés d'un mois, / il vous reste toûjours des vestiges Bourgeois. / Je ne vois qu'à vous-seul ces petites manières». Così Babet, una delle esponenti di quello snobismo alla moda rappresentato da Boursault nella sua commedia, ragiona sull'antichità di *noblesse*.

? 32 Cfr. *ibid.*, sc. 8, p. 18: «[...] Bon! / Celle [*scil.* Académie] que je vous dis travaille plus que toutes. / C'est là que de la Langue on décide les doutes: / là que l'on sert de règle à tous les Gens d'Esprit, / par ce que l'on prononce et ce que l'on écrit: / l'Ennemie, en un mot, des sotises nouvelles».

? 33 Cfr. *ibid.*, sc. 3, p. 5: «MADAME JOSSE Nobles! MONSIEUR JOSSE Je n'en veux point. / Je veux d'honnêtes gens. Par exemple un Notaire, / un Banquier, un Marchand, un bon homme d'Affaire, / gens avides de bien, et sûrs d'en amasser; / et non pas de ces gens faits pour en dépenser, / qui consumant leurs jours en des chimères vaines, / ont plus de Creanciers qu'un An n'a de semaines».

? 34 Per quanto concerne le *tragédies lyrique* di Quinault, cfr. le *Notices* di Buford Norman a PH. QUINAULT, *Livrets d'opéra*, présentés et annotés par B. Norman, Toulouse, Société de Littératures Classiques (diffusion: Champion), 1999, t. I, pp. XXXIII-LXVIII.

? 35 Cfr. *ibid.*, p. XLII.

? 36 Cfr. G. MONGREDIEN, *La querelle du théâtre à la fin du règne de Louis XIV*, «Revue d'Histoire du théâtre», 1978 (2), pp. 103-129; J. DUBU, *Les églises chrétiennes et le théâtre (1550-1850)*, Grenoble, P.U.G., 1997, pp. 151-169.

? 37 Cfr. l'*Introduction* di William Brooks, Buford Norman e Jeanne Morgan Zarucchi a PH. QUINAULT, *Alceste, suivi de La Querelle d'Alceste (Anciens et Modernes avant 1680)*, Genève, Droz, 1994, pp. IX-XLII. Sulla *Querelle d'Alceste* cfr. anche le pagine che le sono consacrate in M. FUMAROLI, *Les abeilles et les araignées* saggio premesso a *La Querelle des Anciens et des Modernes (XVIIe-XVIIIe siècles)*, postface de J.-R. Armogathe, édition établie par A.-M. Lecoq, Paris, Gallimard («Folio classique»), 2001, pp. 7-218, qui pp. 163-178 (*Boileau, Racine, Quinault, Perrault et la Querelle d'Alceste*).

? 38 BOILEAU, *Prologue d'Opéra. Avertissement au lecteur*, in ID., *Œuvres complètes*, introduction par A. Adam, édition établie e annotée par F. Escal, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1966, pp. 277-278, qui p. 277.

? 39 Così annota Claude Brossette nel suo *Journal*, alla data del 30 ottobre 1702 (testo riportato in BOILEAU, *Œuvres complètes*, cit., p. 1057).

? 40 Cfr. J. DE LA GORCE, *Un proche collaborateur de Lully, Philippe Quinault*, «XVIIe siècle», 161 (1988), pp. 365-370.

? 41 Cfr. J. ROHOU, *Jean Racine, entre sa carrière, son œuvre et son Dieu*, Paris, Fayard, 1992, pp. 235-326.

? 42 Cfr. PH. QUINAULT, *Thésée*, in ID., *Livrets d'opéra*, cit., t. I, pp. 107-169 (a questa edizione si farà riferimento con la sigla Th).

? 43 I prologhi di ben cinque *livrets* di Quinault (tutti musicati da Lully) celebrano Luigi XIV con riferimenti a questa guerra e alla pace che la conclude: *Cadmus et Hermione* (1673), *Alceste* (1674), *Thésée* (1675), *Atys* (1676), *Isis* (1677), *Proserpine* (1680).

? 44 Il Père Brumoy (*Théâtre des Grecs*, à Paris, Rollin Pere, Jean-Baptiste Coignard Fils, Rollin Fils, 1730, t. II, pp. 461-512) prende in considerazione le *Medee* di Euripide, Seneca, P. Corneille e Dolce.

? 45 Cfr. D. CECCHETTI, *Variazioni su tema: la «Médée» di Thomas Corneille*, in *Magia, gelosia, vendetta. Il mito di Medea nelle lettere francesi*, cit.

? 46 Essa si dichiara nella *Médée* di Pierre Corneille disposta al *carnage* (v. 1378), e sempre nella stessa *pièce* afferma, dopo la morte della rivale e l'uccisione dei figli: «Mes désirs sont contents» (v. 1607): cfr. P. CORNEILLE, *Œuvres complètes, textes établis, présentés et annotés par G. Couton*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1980-1987, vol. I, pp. 585 e 593. *Fureur* (anche qui in rima con *horreur*: «Il verra, le perfide, à quel comble d'horreur / de mes ressentiments peut monter la fureur», I, 4, 275-276, *ibid.*, p. 549) è parola chiave nella rappresentazione di Médée.

? 47 Cfr. Th, 187-190: «Mais j'ai fait élever en secret dans Trézène / un fils qui peut m'ôter de peine: / je veux qu'en épousant Médée, au lieu de moi, / il dégage ma foi».

? 48 Cfr. P. BRUMOY, *op. cit.*, t. II, p. 510: «Aussi n'ai-je rapproché sa Tragédie de celles des Grecs, que parce que c'est une de celles qu'on peut comparer aux anciennes par rapport au sujet. Si l'on avoit égard à tout, le Grand Corneille pourroit soutenir une comparaison plus étendue à l'avantage de notre siècle et au sien».

? 49 Cfr. *Dissertation sur la tragédie de Médée par l'abbé Pellegrin (1729)*, in LONGEPIERRE, *Médée. Tragédie*, édition, introduction et notes par E. Minel, Paris, Champion, 2000, pp. 185-198 (la *Dissertation* fu pubblicata sul *Mercur de France*, nel gennaio 1729).

? 50 P. CORNEILLE, *Œuvres complètes*, cit., vol. I, p. 549.

? 51 Valga un esempio, sempre dalla *Médée* di Pierre Corneille, ove l'intervento di Jason, in apertura della tragedia, nel contribuire a disegnare la figura di un personaggio cinico – vero anti-eroe, nella prospettiva *courtoise* –, impiega un linguaggio che si apparenta a un registro più comico che tragico: «JASON Et que fit Hypsipyle / que former dans son cœur un regret inutile, / jeter des cris dans l'air, me nommer inconstant?» (I, 1, 9-11, *ibid.*, p. 542). Potremmo citare ancora, come riferimento espressivo di Quinault nel *Thésée* (e come modello per le situazioni drammatiche), *La conquête de la Toison d'or* di Corneille (1661), in particolare la quarta scena dell'atto III, che offre un interessante caso di *reductio* del testo tragico a conversazione mondana, con accentuazione di un linguaggio connotato secondo la cifra 'comica': si tratta dell'incontro-scontro di Médée con Hypsipyle, costruito seguendo lo schema di un gioco che si fonda sull'esercizio dell'intelligenza e dell'*esprit précieux*. La contesa, o meglio la ripicca, si sposta dal campo della tragedia in quello della commedia per il fatto che il litigio – quanto mai salottiero, sul piano formale – mira alla sopraffazione verbale mediante il *jeu de mots*, il doppio senso, l'ambiguità, l'allusione. La connessione di Th, III, 4-8 e, in parte, di Th, IV, 1-6 con *La conquête de la Toison d'or*, III, 4-6 è dimostrata anche dal legame scenico fra il litigio di Médée con la rivale e l'episodio di mutamenti magici (leggasi la didascalia alla fine dello scontro Médée/Hypsipyle in Corneille: «Ce palais doré se change en un palais d'horreur, sitôt que Médée a dit le premier de ces cinq derniers vers», P. CORNEILLE, *Œuvres complètes*, cit., vol. III, p. 259), situazione che sarà ripresa nel *Thésée* di Quinault.

? 52 È questa la formula che usa Noémie Courtès a proposito di alcune parodie di *tragédies lyriques* sul tema di Medea e Armida (*L'écriture de l'enchantement. Magie et magiciens dans la littérature française du XVIIe siècle*, Paris, Champion, 2004, pp. 502-507).

? 53 In *Les Parodies du Nouveau Théâtre Italien*, cit., t. I, pp. 199-234.

? 54 Cfr. LONGEPIERRE, *Médée*, I, 1, ed. cit., pp. 97-102.

? 55 *La méchante femme*, sc. 1, in *Les Parodies du Nouveau Théâtre Italien*, cit., t. I, p. 202.

? 56 Cfr. S. BIANDRATI, *La parodia della «Médée» di Longepierre*, cit.

? 57 Cfr. L. GOLDMANN, *Le Dieu caché*, Paris, Gallimard, 1955, pp. 97-182.

? 58 Cfr. J. ROHOU, *La tragédie classique*, cit., p. 249.

? 59 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, passim, in particolare pp. 275-304.

? 60 Cfr. BOILEAU, *Satires*, X, 141-142, in ID., *Œuvres complètes*, cit., p. 66.

? 61 Cfr. J.-M. PELOUS, *op. cit.*, p. 475.

? 62 *Parallele des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences. Dialogues.* [...] Par M. PERRAULT [...], à Paris, chez la Veuve de Jean Bapt. Coignard et Jean Baptiste Coignard fils, 1692, seconde édition, t. III, p. 286 (rist. anast. Genève, Slatkine, 1979, p. 268).

? 63 Cfr. *ibid.*, pp. 240-242 (rist. anast., p. 257): «Vous sçavez que la voix, quelque nette qu'elle soit, mange toujours une partie de ce qu'elle chante, et que quelques naturelles et communes que soient les pensées et les paroles d'un air, on en perd toujours quelque chose; que seroit-ce si ces pensées estoient bien subtiles et bien recherchées, et si les mots qui les expriment estoient des mots peu usitez et de ceux qui n'entrent que dans la grande et sublime Poésie, on n'y entendroit rien du tout. Il faut que dans un mot qui se chante la syllabe qu'on entend fasse deviner celle qu'on n'entend pas, que dans une phrase quelques mots qu'on a ouïs fassent suppléer ceux qui ont échappé à l'oreille, et enfin qu'une partie du discours suffise seule pour le faire comprendre tout entier. Or cela ne se peut faire à moins que les paroles, les expressions et les pensées ne soient fort naturelles, fort connus et fort usités; ainsi, Monsieur, on blasme Monsieur Quinault par l'endroit où il merite le plus d'estre loué, qui est d'avoir sçû faire avec un certain nombre d'expressions ordinaires, et de pensée fort naturelles, tant d'ouvrages si beaux et si agreables, et tous si differens les uns des autres. Aussi voyez-vous que Monsieur de Lulli ne s'en plaint point, persuadé qu'il ne trouvera jamais des paroles meilleures à estre mises en chant et plus propres à faire paroistre sa Musique» (sottolineature nostra).

? 64 Cfr. CH. URBAIN – É. LEVESQUE, *L'Église et le théâtre*, Paris, Grasset, 1930 (alle pp. 67-119 riporta la *Lettre* sul teatro del Padre Caffaro); L. THIROUIN, *L'aveuglement salutaire. Le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris, Champion, 1997.

? 65 Cfr. *George Dandin*, II, 2, in MOLIÈRE, *Œuvres complètes*, cit., vol. II, p. 483: «Pour moi, qui ne vous ai point dit de vous marier avec moi, et que vous avez prise sans consulter mes sentiments, je prétends n'être point obligée à me soumettre en esclave à vos volontés; et je veux jouir, s'il vous plaît, de quelque nombre de beaux jours que m'offre la jeunesse; prendre les douces libertés que l'âge me permet, voir un peu le beau monde, et goûter le plaisir de m'ouïr dire des douceurs. Préparez-vous-y pour vostre punition, et rendez grâces au Ciel de ce que je ne suis pas capable de quelque chose de pis». Cfr. CL. BOURQUI, *Les sources de Molière*, Paris, SEDES, 1999, pp. 199-212; CH. MAZOUER, *Trois Comédies de Molière. Étude sur «Le Misanthrope», «George Dandin», «Le Bourgeois gentilhomme»*, Paris, SEDES, 1999.

? 66 Cfr. J.-M. PELOUS, *op. cit.*, pp. 217-224 e 257-274. Una testimonianza di *esprit* ad un tempo *libertin* e *galant* nella *cour*, l'abbiamo nelle *Maximes d'amour* (1664) di Bussy-Rabutin (in *Histoire amoureuse de France, par Bussy Rabutin, avec ses Maximes d'amour*, s.l., 1666).

? 67 Cfr., per la topologia antimatrimoniale, le seguenti massime di Bussy-Rabutin (riportate da J.-M. PELOUS, *op. cit.*, p. 258), che dimostrano quanto fosse corruivo il discorso contro il matrimonio: «Assembler l'hymen et l'amour, / c'est mêler la nuit et le jour»; «Épouser et n'aimer plus, / en amour c'est même chose»; «Qui veut épouser sa maîtresse, / veut la pouvoir haïr un jour».

? 68 PH. QUINAULT, *Alceste*, 846-851, in ID., *Livrets d'opéra*, cit., t. I, p. 102. La battuta (l'aria) in questione appartiene al personaggio di Céphise, la giovane confidente di Alceste, il cui ruolo è significativo: all'interno di una storia di fedeltà e dedizione coniugale, Céphise rappresenta in qualche modo il rovescio della protagonista, inserendo, con assoluta estraneità alla fonte euripidea, il tema dell'incostanza amorosa. Se poi teniamo conto che l'aria qui esaminata – situata per di più in posizione di spicco nell'atto conclusivo (a. V, sc. 3) – cantata da Céphise viene ripresa in forma corale da tutti i presenti sulla scena, dobbiamo riconoscere che essa per certo assume un valore gnomico e definitorio. Così, l'esaltazione dell'incostanza e l'affermazione del nesso fra *aimer* e *plaire* trova un posto di rilievo nella *tragédie* della fedeltà come celebrazione dell'amore edonistico, quasi questo fosse elemento essenziale di quella *galanterie* a sua volta sustrato del genere operistico.

? 69 Occorre ricordare che l'elogio dell'incostanza amorosa è topos operistico che perdura fino all'Ottocento. Citeremo solo *Il Turco in Italia* di Rossini (1814), su libretto di Felice Romani: «FIORILLA Non si dà follia maggiore / dell'amare un solo oggetto: / noia arrega, e non diletto, / il piacere d'ogni dì. / Sempre un sol fior non amano / l'ape, l'auretta, il rio; / di genio e cor volubile / amar così vogl'io, / voglio cangiar così» (I, 5, in *Gioachino Rossini. Tutti i libretti d'opera*, a cura di P. Mioli, introduzione di P. Fabbri, Milano, Newton & Compton, 1997, vol. I, p. 345).

[? 70](#) Cfr. B. NORMAN, *Les styles d'«Alceste»*, «Papiers du Collège International de Philosophie», 16 (1993), pp. 39-54.

[? 71](#) Cfr. *Introduction* a PH. QUINAULT, *Alceste*, cit., p. XXVII.

[? 72](#) Cfr. A. VIALA, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature de l'âge classique*, Paris, Minuit, 1985.

[? 73](#) Cfr. J. ROHOU, *La tragédie classique*, cit., p. 238.

[? 74](#) Cfr. *Bérénice*, V, 3, 1299, in RACINE, *Œuvres complètes: I. Théâtre – Poésie*, édition présentée, établie et annotée par G. Forestier, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1999, p. 501: «Enfin, Prince, je viens dégager ma promesse»; Th, 189-190: «Je veux qu'en épousant Médée, au lieu de moi, / il dégager ma foi».

[? 75](#) Nella battuta di Titus in *Bérénice* (citata nella nota precedente), *dégager* ha un senso diverso rispetto a quello che avrà – come *leit-motiv*, peraltro, di tutta la *pièce* di Quinault – nel *Thésée* (Georges Forestier nel commento a RACINE, *op. cit.*, p. 1481, interpreta: «Je viens dégager la promesse que j'avais engagée, c'est-à-dire m'acquitter de ma promesse»). Tuttavia, Racine, proprio a partire dal verbo *dégager*, costruisce una situazione di ambiguità che si inserisce nel quadro di quella che Jean Rohou ha definito «ironie tragique», quale caratteristica del tragico in *Bérénice* (cfr. J. ROHOU, *L'évolution du tragique racinien*, Paris, SEDES, 1991, pp. 167-170).

[? 76](#) Cfr. la *Notice* di Jacques Truchet all'*Ariane* in *Théâtre du XVIIe siècle*, par J. Scherer, J. Truchet et A. Blanc, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1975-1992, t. II, pp. 1524-1529, e (per la bibliografia) p. 1506.

[? 77](#) TH. CORNEILLE, *Ariane*, I, 3, 154-160, 168-217 e 252-268, in *Théâtre du XVIIe siècle*, cit., t. II, pp. 912-915.

[? 78](#) *Ibid.*, I, 3, 244 e 247-248, p. 915.

[? 79](#) *Ibid.*, V, 5, 1653-1656 e 1664-1666, pp. 962-963.

[? 80](#) «COMBATTANTS Il faut vaincre, ou mourir. / ÉGLE O ciel! ô juste ciel! vous est-il doux d'entendre / ces cris pleins de fureur que je ne puis pas souffrir? / Dieux! aimez-vous à voir tant de sang se répandre? / COMBATTANTS Il faut périr, il faut périr, / il faut vaincre, ou mourir», Th, 10-15.

[? 81](#) «ÉGLE [...] / Ah! qu'un jeune Héros, dans l'horreur des combats, / couvert de sang et de poussière, / aux yeux d'une Princesse fière / a de charmants appas!», Th, 34-37.

[? 82](#) Sullo statuto dei *confidants* nelle *tragédies lyriques* di Quinault, cfr. P. GETHNER, *Le statut des personnages mineurs dans les livrets de Quinault*, in *Le théâtre au XVIIe siècle: pratiques du mineur*, sous la direction d'H. Baby avec la participation de Ch. Delmas, «Littératures classiques», 51 (été 2004), pp. 121-131, in particolare pp. 122-126. Occorrerebbe qui fare alcune precisazioni sullo statuto dei *confidants* nel teatro del Seicento. Jacques Scherer, studiando i procedimenti d'impiego di questi personaggi nella drammaturgia classica (cfr. J. SCHERER, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, s.d. [1950: ristampato], pp. 39-50), rendeva conto delle discussioni suscitate dalla determinazione del ruolo di *confident* nelle teorizzazioni del Sei e Settecento, da d'Aubignac a Marmontel, e segnalava una certa *gêne* (cfr. *ibid.*, p. 47) concernente una funzione considerata artificiosa e puramente drammaturgica. Già d'Aubignac lamentava che lo statuto sociale del *confident* non fosse, in Corneille, chiaramente definito (cfr. [ABBE D'AUBIGNAC] *Deux Dissertations concernant le poème dramatique, en forme de Remarques sur deux tragédies de M. Corneille intitulées Sophonisbe et Sertorius [...]*, Paris, Jacques Du Brueil, 1663, p. 286: «Quant à ce qu'il [scil. Corneille] met à la suite de ses reines, et qu'il ne veut pas que l'on nomme suivantes, lorsqu'il voudra les faire considérer autrement il faudra qu'il nous apprenne ce qu'elles seront, et qu'elles agissent plus nécessairement»). In effetti, dobbiamo ricordare che, se il *confident* nella tragedia *classique* appartiene all'aristocrazia, coerentemente con la sua funzione nei confronti del principe o dell'eroe, procedendo verso gli ultimi decenni del Seicento – e sempre più nell'*opéra* – sotto l'etichetta di *confident/confidente* possiamo avere personaggi di classe sociale diversa: per intenderci, più il *valet* che il *gentilhomme*, più la *soubrette* che la *dame d'honneur*. Il *Thésée* è un esempio tipico di questa trasformazione del *confident/confidente*, per lo meno sul piano del comportamento e del linguaggio: non per nulla nel *Thésée* i *confidants* (Cléone, Arcas, Dorine) usano il *tutoiement* vicendevole, mentre impiegano il *vous* nei confronti dei personaggi a cui sono socialmente subordinati e da cui ricevono il *tu*. Sul problema del *confident*, sull'evoluzione del suo impiego e, soprattutto, del suo statuto, cfr. J.-Y. VIALLETON, *op. cit.*, pp. 239-241 e 255-265; sul significato dell'uso delle *deuxièmes personnes d'adresse*, cfr. *ibid.*, pp. 306-348, in particolare pp. 310-325.

[? 83](#) Di questa smitizzazione dell'amore operata nel *Thésée*, si ricorderà probabilmente Thomas Corneille nella sua *Médée* (1693) nel disegnare il personaggio di Jason («JASON Que je serois heureux, si j'étois moins aimé! / Médée avec ardeur dans mon sort s'intéresse, / je luy dois toute ma tendresse; / d'une autre cependant je me trouve charmé; / et malgré moy j'adore la Princesse. / Que je serois heureux, si j'étois moins aimé!», *Médée*, I, 3, Paris, Christophe Ballard, 1693, pp. 17-18): cfr. D.

CECCHETTI, *op. cit.*

[? 84](#) Cfr. J.-M. PELOUS, *op. cit.*, pp. 155-156: «Il semble que l'on se soit vite accoutumé à l'idée que toute parole amoureuse est peu ou prou mensongère et que l'on s'accommode assez bien de cette situation paradoxale. Amour sans amour, ou anti-amour, la galanterie s'établit à la faveur d'un grand vide sentimentale; certains articles de foi ont cessé de faire autorité et les seuls valeurs qui leur sont opposés sont la facilité et l'ironie. [...] Recommander la hâte là où les prudentes tergiversations étaient de rigueur, ridiculiser la soumission, la constance et les gémissements des parfaits amants, il n'y a rien là qui aille au-delà de la pure et simple caricature. Or une caricature n'a de sens qu'aussi longtemps que subsiste l'original. Cette vérité première explique pourquoi l'amour sceptique et galant ne peut pour ainsi dire jamais acquérir son autonomie, et pourquoi aussi la guerre toujours recommencée qu'il mène contre le sérieux romanesque ne s'achève jamais sur une quelconque victoire; son existence même ne peut se concevoir qu'en fonction de l'idéal qu'elle renie. [...] Avant d'en venir à ces conséquences extrêmes, le scepticisme galant va s'établir pour quelques années comme mode dominant de représentation de l'amour. Parallèlement la courtoisie romanesque se maintient vaillante que vaillante et demeure malgré tout le code unique auquel est toujours rapporté tout ce qui touche à l'amour; mais il existe désormais deux manières symétriques et contradictoires d'interpréter ce code. Un même langage de l'amour, constitué par un ensemble de mots, de situations et d'attitudes est indifféremment utilisé par des auteurs qui ont sur l'amour des conceptions tout à fait contraires».

[? 85](#) Cfr. A. BALLOR, *Il mito di Giasone e Medea nel Medioevo francese (XII-XIV secolo)*, «Studi francesi», 132 (2000), pp. 455-471; ID., *Il mito di Giasone e Medea nel Quattrocento francese*, «Studi francesi», 139 (2003), pp. 3-22.

[? 86](#) P. CORNEILLE, *Œuvres complètes*, cit., vol. I, p. 558.

[? 87](#) *Ibid.*, p. 561.

[? 88](#) *Ibid.*, p. 558.

[? 89](#) *Ibid.*

[? 90](#) Il motivo dei 'bollori' passionali, tipico della commedia, compariva già nella *Médée* («Modérez les bouillons de cette violence», I, 4, 277, *ibid.*, p. 549), posto però sulla bocca di Nérine, la *suivante* di Médée.

[? 91](#) *Ibid.*, p. 563.

[? 92](#) *Ibid.*, p. 582: «L'honneur de recevoir une si grande hôtesse / de mes malheurs passés efface la tristesse. / Disposez d'un pays qui vivra sous vos lois. / Si vous l'aimez assez pour lui donner des Rois, / si mes ans ne vous font mépriser ma personne, / vous y partagerez mon lit et ma couronne; / sinon, sur mes sujets faites état d'avoir / ainsi que sur moi-même un absolu pouvoir. / Allons, Madame, allons, et par votre conduite / faites la sûreté que demande ma fuite».

[? 93](#) Cfr. P. CORNEILLE, *Œuvres complètes*, cit., vol. I, pp. 536 e 537: «Cette tragédie a été traitée en Grec par Euripide, et en Latin par Sénèque, et c'est sur leur exemple que je me suis autorisé à en mettre le lieu dans une Place publique [...]. J'ai cru mettre la chose dans un peu plus de justesse par quelques précautions que j'y ai apportées».

[? 94](#) Cfr. P. BRADY, *Rococo Style versus Enlightenment Novel*, Genève, Slatkine, 1984, pp. 98-133, soprattutto ove è questione di *A Poetry of Social Pleasures and Manners* e di *A Poetics of Reduction*.

[? 95](#) Cfr. D. CECCHETTI, *op. cit.*

[? 96](#) Citiamo da J.-B. ROUSSEAU, *Œuvres*, Paris, Lefèvre, 1820, t. IV, pp. 185-236.

[? 97](#) *Ibid.*, p. 214.

[? 98](#) Cfr. J. SCHERER, *op. cit.*, p. 316.

[? 99](#) Cfr. L. NAUDEIX, *Dramaturgie de la tragédie en musique (1673-1764)*, Paris, Champion, 2004, pp. 268-277. Sulla moda, e diffusione mondiale, delle *airs-maximes*, cfr. J. DE LA GORCE, *L'Opéra à Paris au temps de Louis XIV. Histoire d'un théâtre*, Paris, Desjonquères, 1992, pp. 70-71.

[? 100](#) Cfr. J. DE LA GORCE, *Le merveilleux et les livrets d'opéra français sous le règne de Louis XIV*, «Interférences», 13 (janvier-juin 1981), pp. 9-30; N. COURTES, *L'écriture de l'enchantement. Magie et magiciens dans la littérature française du XVIIIe siècle*, Paris, Champion, 2004, pp. 330-355. Ancora nel Settecento l'*Encyclopédie* (art. «Enchantement» di Louis de Cahusac) segnala – citando Quinault come iniziatore e modello esemplare – la stretta connessione fra *opéra* e meraviglioso

magico: «Le merveilleux est le fond de l'opéra français. Cette première idée que Quinault a eue en créant ce genre, est le germe des plus grandes beautés de ce spectacle. C'est le théâtre des *enchantelements*; toute sorte de merveilleux est de son ressort et on ne peut le produire que par l'intervention des dieux de la fable et par le secours de la féerie ou de la magie» (riportato in N. COURTES, *op. cit.*, p. 330 nota).

? 101 Così recita la didascalia che segna il passaggio da un *habitat* di normalità quotidiana a uno fantastico: «La Scène change, et représente un désert épouvantable rempli de monstres furieux», Th, p. 143.

? 102 Cfr. N. COURTES, *op. cit.*, pp. 502-507.

? 103 Cfr. M. SORIANO, *Les Contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard, 1968 (19772); cfr. anche l'introduzione e il commento a PERRAULT, FENELON, MAILLY, PRECHAC, CHOISY ET ANONYMES, *Contes merveilleux*, texte établi, présenté et annoté par T. Gheeraert, Paris, Champion, 2005.

? 104 Per quanto concerne lo scontro delle due rivali in amore, trasferito, almeno a livello di linguaggio, in un contesto di mondanità 'moderna', possiamo citare come antecedente e sicuro riferimento un luogo di Pierre Corneille, e precisamente una scena della *Conquête de la Toison d'or* (III, 4) ove Médée si confronta con Hypsipyle in un dialogo che è un duello basato sul gioco di parole, sul detto e non detto, sul finto complimento, sull'ambiguità della frase in funzione del far dispetto, nella perfetta osservanza di un codice salottiero che privilegia l'*art de la conversation*. Quel che induce a credere in un rapporto diretto del *Thésée* con la *Conquête*, è il fatto che in entrambe le *pièces* lo scontro di Médée con la rivale termina la schermaglia con il prevalere della prima mediante un'intervento di magia, che è metamorfosi di scenografia (didascalia finale di *Conquête*, III, 4: «Ce palais doré se change en un palais d'horreur, sitôt que Médée a dit le premier de ces cinq derniers vers», P. CORNEILLE, *Œuvres complètes*, cit., vol. III, p. 259; didascalia finale di Th, III, 3: «La Scène change, et représente un désert épouvantable rempli de monstres furieux»).

? 105 Di *double registre* parlava Jean Rousset a proposito di Marivaux (*Marivaux ou la structure du double registre*, in J. ROUSSET, *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, Corti, 1962, pp. 45-64), distinguendo la funzione dell'autore spettatore o del narratore testimone, assegnata a dei personaggi laterali, *acteurs témoins*, da quella degli *héros* della vicenda. Il *double registre* si riferirebbe pertanto, in Rousset, a due livelli della narrazione, non a due linguaggi socialmente connotati. Ma dato che, come Rousset stesso sottolinea, gli *acteurs témoins* sono spesso i *valets* e le *soubrettes*, le osservazioni sul *double registre* possono servirci, ed essere in qualche modo applicate alla dicotomia di linguaggi, che noi qui cerchiamo di evidenziare.

? 106 Cfr. R. RAPIN S. J., *Les réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, I, 25, éd. crit. par E. T. Dubois, Genève-Paris, Droz-Minard, 1970, pp. 42-43: «[...] la poésie représente les esprits par leurs mœurs et la règle la plus universelle pour peindre les mœurs est de représenter chaque personne dans son caractère: un valet avec des sentimens bas, et des inclinations serviles; un prince avec un cœur libéral et un air de majesté; un soldat farouche, insolent; une femme vaine, timide, volage; un vieillard avare, circonspect, soupçonneux. [...] Aristote condamne Euripide de ce qu'il fait parler Menalippe d'un air trop philosophe, selon les principes de l'opinion d'Anaxagoras, qui estoit alors nouvelle. Le Sophiste Théon ne peut souffrir les raisonnemens que fait à contre-temps Hécube sur ses malheurs dans le mesme Euripide. Sophocle fait Œdipe trop foible dans son exil, après le caractère de fermeté qu'il lui avoit donné avant sa disgrâce. Pour Sénèque il n'entend point du tout les mœurs: c'est un beau parleur, qui veut dire de belles choses: il n'est point naturel en ce qu'il dit, et les personnes qu'il fait parler, ont toujours un certain air guindé de personnages» (1a edizione nel 1674). Già nel 1640, La Mesnardière sottolinea la necessità che nella tragedia il linguaggio per essere *efficace* si adegui alla *majesté* degli *illustres personnages*: cfr. *La Poétique de Jules de la Mesnardière*, à Paris, chez Antoine de Sommerville, 1640 (ed. anast.: Genève, Slatkine, 1972), pp. 397-398: «S'il n'a l'esprit pénétrable, et l'imagination sensible à l'atteinte des Passions, il ne réussira jamais dans l'Efficace du Langage; et il ne lui donnera point la majesté qui lui est deuë, s'il n'a toujours devant les yeux que sa qualité principale, et absolument nécessaire, c'est d'estre fort approchant des manières de parler dont les Personnes éminentes se servent dans les occasions. Car étant certain que les Poètes représentent et imitent en cette espèce de travail, les illustres Personnes, ils ne leur doivent donner que des termes majestueux, et des expressions magnifiques, *entimótera tà schémata*, selon le Genre des choses que leur Discours doit exprimer. Mais avec cette majesté, il faut que leur expression soit extrêmement naturelle, et qu'elle ne s'éloigne point, soit par son trop d'élevation, ou par l'excès de sa bassesse, de ce qu'un Prince accompli, ou qu'une excellente Dame diroient en pareille rencontre, et s'ils étoient en la place du Héros ou de l'Héroïne que l'on fait paroître au Théâtre». Così pure, La Mesnardière bolla la *incivilité* come contraria alla regola di quelle *bienséances* da osservarsi, in particolare, nei generi teatrali: cfr. *ibid.*, pp. 293-294: «Bien que ce vice soit commun parmi les Poètes modernes, et que nous voyons aujourd'hui fort peu de Pièces de Théâtre où toutes les *Civilité* soient exactement observées; je veux toutefois me servir de l'ancienne Tragédie, pour montrer la difformité d'un défaut si considérable, et si directement contraire à la Règle des *Bien-séances*, tres-nécessaires sur la Scène. Les principales de ces fautes consistent à ne pas user de termes respectueux en parlant aux Potentats, ou mesme en s'entretenant des choses qui les regardent; et à ne se pas servir dans la pratique ordinaire, de ces honnestes façons qui sçavent gagner les cœurs, et qui font voir clairement que celui qui les employe, est et adroit, et bien né. De manière que ces erreurs contiennent la grossièreté envers le général des hommes,

et les manquemens de respect commis avec connoissance, soit envers les Souverains, ou bien envers les parens, à qui on est assujetti par les loix de la naissance. Le Poète ne doit pas douter que tous les honnestes gens qui fréquentent le Théâtre, ne soient étrangement choquez, lors qu'ils voyent des sujets outrager leurs Souverains, des Héros faire des rudesses à des Reines et à des Dames, dont les plus simples villageois seroient à peine capables; et enfin des Courtisans faillir dans la plupart des choses qui sont et de leur profession, et de l'usage de la Cour».

[? 107](#) Georges Forestier (*Où finit «Bérénice» commence «Tite et Bérénice»*), in *Onze études sur la vieillesse de Corneille. Mélanges à la mémoire de Georges Couton*, Boulogne-Rouen, ADIREL-Mouvement Corneille, diff. Klincksieck, 1994, pp. 53-75) invita giustamente a non considerare le due pièces come aventi lo stesso soggetto, malgrado i protagonisti comuni. Anche qui parliamo di trama simile soltanto per l'affinità, perlomeno esteriore, dello schema sentimentale.

[? 108](#) Cfr. G. ANTOINE, *Pour une stylistique comparée des deux «Bérénice»*, «Travaux de linguistique et de littérature», XI, 1 (1973), pp. 444-461.

[? 109](#) *Bérénice, Préface*, in RACINE, *Œuvres complètes: I. Théâtre – Poésie*, cit., p. 450: «Ce n'est point une nécessité qu'il y ait du sang et des morts dans une Tragédie; il suffit que l'Action en soit grande, que les Acteurs en soient héroïques, que les Passions y soient excitées, et que tout s'y ressent de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la Tragédie. Je crus que je pourrais rencontrer toutes ces parties dans mon sujet. Mais ce qui m'en plut davantage, c'est que je le trouvais extrêmement simple».

[? 110](#) Cfr. P. CORNEILLE, *Œuvres complètes*, cit., vol. III, p. 124.

[? 111](#) Cfr. *Tite et Bérénice*, II, 4-5, 614-619, in P. CORNEILLE, *Œuvres complètes*, cit., vol. III, pp. 1012-1013: «FLAVIAN Vous en serez surpris, / Seigneur, je vous apporte une grande nouvelle, / la Reine Bérénice... TITE Et bien? est infidèle? / Et son esprit, charmé par un plus doux souci... / FLAVIAN Elle est dans ce Palais, Seigneur, et la voici. / TITE Ô Dieux! est-ce, Madame, aux Reines de surprendre?».

[? 112](#) Cfr. *ibid.*, II, 1, 415-420, p. 1006: «Si ce dégoût, Seigneur, va jusqu'à la rupture, / Domitie aura peine à souffrir cette injure, / ce jeune esprit qu'entête, et le sang de Néron, / et le choix qu'en Syrie on fit de Corbulon, / s'attribue à l'Empire un droit imaginaire, / et s'en fait, comme vous, un rang héréditaire».

[? 113](#) Cfr. D. MONCOND'HUY, *Préface à J. RACINE/P. CORNEILLE, Bérénice/Tite et Bérénice*, Paris, La Table Ronde, 1998, pp. 7-21, qui pp. 12-13.

[? 114](#) Cfr. *Tite et Bérénice*, I, 3, 276-294, in P. CORNEILLE, *Œuvres complètes*, cit., vol. III, pp. 1001-1002: «DOMITIAN [Je] trouve peu de jour à croire qu'elle m'aime, / quand elle ne regarde, et n'aime que soi-même. / ALBIN Seigneur, s'il m'est permis de parler librement, / dans toute la Nature aime-t-on autrement? / L'amour propre est la source en nous de tous les autres, / c'en est le sentiment qui forme tous les nôtres, / lui seul allume, éteint, ou change nos desir, / les objets de nos vœux le sont de nos plaisirs: vous-même qui brûlez d'une ardeur si fidèle, / aimez-vous Domitie, ou vos plaisirs en elle? / Et quand vous aspirez à des liens si doux, / est-ce pour l'amour d'elle ou pour l'amour de vous? / De sa possession l'aimable et chère idée / tient vos sens enchantés, et votre âme obsédée, / mais si vous conceviez quelques destins meilleurs, / vous porteriez bientôt toute cette âme ailleurs. / Sa conquête est pour vous le comble des délices, / vous ne vous figurez ailleurs que des supplices, / c'est par là qu'elle seule a droit de vous charmer, / et vous n'aimez que vous, quand vous croyez l'aimer» (apparentemente ispirato alle *Maximes* di La Rochefoucauld, del 1665: cfr. LA ROCHEFOUCAULD, *Réflexions ou Sentences et Maximes morales*, 262, in *Moralistes du XVIIe siècle, de Pibrac à Dufresny*, sous la direction de J. Lafond, Paris, Laffont, 1992, p. 158: «Il n'y a point de passion où l'amour de soi-même règne si puissamment que dans l'amour; et on est toujours plus disposé à sacrifier le repos de ce qu'on aime qu'à perdre le sien»). Cfr. ancora *Tite et Bérénice*, IV, 3, 1209-1218, cit., p. 1033: «DOMITIAN [...] / Ah, que le nom de Rome est un nom précieux / alors qu'en la servant on se sert encor mieux, / qu'avec nos intérêts ce grand devoir conspire, / et que pour récompense on se promet l'Empire! / Parlons à cœur ouvert, Madame, et dites-moi / quel fruit je dois attendre enfin d'un tel emploi. / DOMITIE Voulez-vous pour servir être sûr du salaire, / Seigneur, et n'avez-vous qu'un amour mercenaire? / DOMITIAN Je n'en connais point d'autre, et ne conçois pas bien / qu'un Amant puisse plaire, en ne prétendant rien».

[? 115](#) Cfr. C. SCHLUMBOHM, *Jocus und Amor. Liebesdiskussionen vom mittelalterlicher «joc partit» bis zu den präziösen «questions d'amour»*, Hamburg, Romanisches Seminar der Univ. Hamburg (Diss.), 1974; C. ROSSO, *Saggezza in salotto. Moralisti francesi e saggezza aforistica*, Napoli, E.S.I., 1991. Cfr. anche C. ROUBEN, *Un jeu de société au Grand Siècle: les «Questions» et «Maximes d'amour»*. *Inventaire chronologique*, «XVIIe siècle», 97 (1972), pp. 85-104; M. VINCENT, *Donneau de Visé et le Mercure Galant*, Paris, Atelier de Lille III et Aux Amateurs de Livres, 1987.

[? 116](#) Cfr. J. LAFOND, *Le champ littéraire des formes brèves*, in *Moralistes du XVIIe siècle*, cit., pp. 1-98, qui pp. 49-54 (*La mode des questions et maximes d'amour*).

[? 117](#) Th, III, 1-2, 517-553: cfr. *supra*, § 6.

[? 118](#) La contrapposizione iniziale di due registri espressivi è evidente. Al registro tragico di Médée (Amore=sciagura) Dorine risponde con il linguaggio del cinismo mondano. Se Médée, infatti, dichiara che *l'impitoyable Amour* fa perdere il *doux repos* e *l'innocente paix* («Doux repos, innocente paix, / heureux, heureux un cœur qui ne vous perd jamais! / L'impitoyable Amour m'a toujours poursuivie; / n'était-ce point assez des maux qu'il m'avait faits? / Pourquoi ce Dieu cruel, avec de nouveaux traits, / vient-il encor troubler le reste de ma vie? / Doux repos, innocente paix, / heureux, heureux un cœur qui ne vous perd jamais», Th, 287-294), a questa affermazione Dorine replica con l'elogio del *changement* («[...] / Il faut par le changement / punir l'inconstance, / c'est une douce vengeance / de faire un nouvel amant», Th, 299-302). Così, nel momento in cui Médée proclama che il *cruel Amour* è fonte di *crimes*, Dorine fa dell'ironia sulla scelta dell'*ennuyeuse indifférence* come rimedio a un *amour* concepito quale *mal dangereux* (Th, 321-326). Médée, infine, spostandosi definitivamente di registro, introduce delle variazioni sul *dépit* amoroso, in cui il vocabolario tragico subisce uno slittamento nella direzione del *renversement de sens* («Peut-être que mon cœur cherche un malheur nouveau. / Mon dépit, tu le sais, dédaigne de se plaindre: / il est difficile à calmer, / s'il venait à se rallumer, / il faudrait du sang pour l'éteindre», Th, 329-333).

[? 119](#) Cfr. il divertimento teatrale in un atto, del 1786, *Prima la musica e poi le parole* di Giovanni Battista Casti, musicato da Antonio Salieri.

[? 120](#) Cfr. l'opera (o meglio, conversazione per musica in un atto) – del 1942, in piena apocalisse nazista! – *Capriccio* di Richard Strauss (parole di Strauss stesso e di Clemens Krauss, su un'idea di Stefan Zweig), che riprende il tema di *Prima la musica e poi le parole*. Si pensi ancora a un testo *Jugendstil*, quale *Ariadne auf Naxos* di Hofmannsthal (versione del 1916), messo in musica anch'esso da Strauss: si tratta di un *divertissement* di ambientazione settecentesca, come il *Rosenkavalier*, che ripropone il tema del rapporto fra creazione artistica e fruizione borghese a partire dal genere, o meglio dai generi operistici.

[? 121](#) Di questa tradizione Corneille ha fissato nell'*Andromède* (del 1650, *Examen* del 1660) sia i principi estetici che le caratteristiche strutturali: 1) argomento mitologico, in cui dei o semidei abbiano un ruolo importante; 2) un prologo che glorifica il sovrano, sotto il manto dell'allegoria; 3) mutamenti di scenografia ad ogni atto, e talvolta all'interno dello stesso atto; 4) apparizioni divine o soprannaturali mediante l'uso di macchinari (espedito del *deus ex-machina*, introduzione di carri volanti, ecc.); 5) presenza di parti cantate e l'intervento della musica per coprire il frastuono dei macchinari. Cfr.

CH. DELMAS, *Introduction à P. CORNEILLE, Andromède*, Paris, STFM, 1974; ID., *Présentation à Recueil de tragédies à machines sous Louis XIV*, Toulouse, Société de Littératures Classiques, 20032; ID., *Mythologie et mythe dans le théâtre français (1650-1676)*, Genève, Droz, 1985, pp. 33-75.

[? 122](#) Cfr. H. VISENTIN, *Le théâtre à machines: succès majeur pour un genre mineur*, in *Le théâtre au XVIIe siècle: pratiques du mineur*, cit., pp. 205-222. Hélène Visentin annuncia la prossima pubblicazione di un impegnativo lavoro di sintesi (*Le Théâtre à machines en France à l'âge classique. Introduction à l'histoire et à la poétique du théâtre à merveilles au XVIIe siècle*) che farà il punto sullo stato degli studi e affronterà sia il dibattito teorico sul genere teatrale *machiniste* sia i rapporti fra questo genere e le altre forme drammatiche.

[? 123](#) Ricordiamo che del *théâtre à machine* abbiamo la condanna di La Mesnardière (1639) che lo considera genere destinato a compiacere la *multitude grossière* («Il est aisé d'inferer que la multitude grossiere ne peut trouver aucun plaisir dans un discours sérieux, grave, chaste et vraiment Tragique [...]. Puisque cela est véritable, le destin des belles lettres seroit sans doute fort étrange, s'il falloit que la Tragédie, qui est le chef-d'œuvre des Poètes, et le dernier effort des Muses, fut réduite à cette misère d'estre le jouet d'une beste incapable des bonnes choses»: *La Poétique de Jules de la Mesnardière*, cit., dal *Discours* proemiale, pp. P e S). Ricordiamo ancora la condanna ad opera di Desmarets de Saint-Sorlin che leggiamo nell'*Argument* della commedia *Les Visionnaires*, del 1637 (in *Théâtre du XVIIe siècle*, par J. Scherer et J. Truchet, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1975-1992, p. 407: «Ceux qui ne composent des ouvrages que par un honnête divertissement ne doivent avoir pour but que l'estime des honnêtes gens, et c'est à leur jugement qu'ils adressent toutes leurs inventions et leurs pensées. Le peuple a l'esprit si grossier et si extravagant qu'il n'aime que de nouveautés grotesques. Il courra bien plutôt en foule pour voir un monstre que pour voir quelque chef-d'œuvre de l'art ou de la nature»). Per parte sua l'Abbé d'Aubignac nella *Pratique du théâtre*, composta intorno agli anni cinquanta e pubblicata nel 1657, consacrando un capitolo alle *pièces à machines* (ABBÉ D'AUBIGNAC, *La pratique du Théâtre*, livre IV, chap. IX, *Des Spectacles, Machines, et Decorations du Théâtre*, éd. par H. Baby, Paris, Champion, 2001, pp. 483-492), conferisce a queste una legittimazione dottrinale (cfr. CH. DELMAS, *Légitimation doctrinale et genre mineur. Le cas du théâtre à machines*, in *Le théâtre au XVIIe siècle: pratiques du mineur*, cit., pp. 225-231). Sulla valutazione del teatro *machiniste* come genere tragico, cfr. anche CH. DELMAS, *L'unité du genre tragique au XVIIe siècle*, in *La tragédie*, dirigé par J. Morel, «Littératures classiques», 16 (1992), pp. 103-123 (ora in *Mythe et Histoire dans le Théâtre classique. Hommage à Christian Delmas*, Toulouse, Société de Littératures Classiques, 2002, pp. 33-54).

[? 124](#) Cfr. H. VISENTIN, *op. cit.*, p. 206.

? 125 Cfr. *La Poétique de Jules de la Mesnardière*, cit., dal *Discours* proemiale, pp. N e P: «[...] nous jugerons facilement que si le Peuple a quelque part en ces Spectacles illustres, c'est seulement par la veuë [...]. Ainsi le profit des Spectacles exposez dans la Tragédie, est reservé aux grandes Ames; soit que l'illustre naissance, les éminentes dignitez, ou la bonne nourriture leur donnent cette condition» (sottolineatura nostra).

? 126 Cfr. S. MAMONE, *La macchina o l'indifferenza del mito*, in *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-Berlin-Bruxelles-Frankfurt a. M.-New York-Oxford-Wien, Peter Lang, 2001, pp. 219-235.

? 127 Cfr. *Séries parodiques au siècle des Lumières*, cit. (in particolare D. TROTT, *Pour une typologie des séries parodiques dans le théâtre du XVIIIe siècle*, cit.; F. RUBELLIN, *Parodie et revue: trois états inédits des «Noces de Proserpine» de Fuzelier, d'Orneval et Lesage*, pp. 55-69; C. PRE, *Une décennie de parodies: 1752-1762*, pp. 87-106; M.-E. PLAGNOL-DIEVAL, *Séries tragiques parodiques dans le théâtre de société*, pp. 123-149). Un repertorio delle parodie edite, inedite, perdute, dal 1716 al 1762 in Francia, si può trovare in J. E. GUEULLETTE, *Notes et souvenirs sur le Théâtre Italien au XVIIIe siècle*, Paris, Droz, 1938. Le citate *Parodies du Nouveau Théâtre Italien* (cfr. *supra*, nota 2) contengono alcune parodie di opere di Quinault-Lully. Per quanto riguarda i testi di Quinault musicati da Lully, ricordiamo che esistono, scalate negli anni, varie parodie settecentesche della stessa opera: è il caso, ad esempio, di *Persée* (7 parodie), *Phaéton* (7 parodie), *Rolana* (7 parodie), *Atys* (6 parodie), *Alceste* (5 parodie), ecc. (cfr. D. TROTT, *op. cit.*, p. 18).

? 128 À Paris, chez Prault, 1745. Cfr. M.-E. PLAGNOL-DIEVAL, *op. cit.*, p. 126. Il 30 gennaio 1745 era già stata rappresentata, col titolo di *Arlequin-Thésée*, una parodia composta da Valois d'Orville, ma mai data alle stampe (cfr. *Dictionnaire portatif historique et littéraire des Théâtres [...]*, par M. de Leris, à Paris, chez C. A. Jombert, 1763, p. 426).

? 129 Cfr. *Teseo. Dramma Tragico / Theseus. An Opera*, London, printed for Sam. Buckley, 1713.

? 130 Cfr. D. KIMBELL, *The libretto of Haendel's «Teseo»*, «Music and Letters», XLIV (1963), pp. 371-379.

? 131 Nella versione di Haym, il piacere non è tanto nell'incostanza quanto nel superare l'incostanza, prendendone coscienza: cfr. *Teseo*, II, 2, cit., p. 18: «EGEO Accudisco al' tuo foco, / che nulla è mai più grato, / che di due finti amanti / scoprir ch'ambi fra lor sono incostanti».

? 132 Cfr. *ibid.*: «MEDEA, EGEO [a 2] Sì, ti lascio. Sì, ti sprezzo. / Altro amore io chiudo in petto. / Tu credesti, col' fuggirmi, / tu pensasti, col' schernirmi, / ch'il mio core / fosse privo d'ogni affetto».

? 133 Cfr. *Teseo*, III, 1, cit., p. 30: aria «Più non cerca libertà, / ma l'amor, la fedeltà, / chi desia legar un cor».

? 134 Raffrontiamo il testo francese al suo rifacimento italiano: Th, I, 5, 80-90: «CLEONE Si tu veux que je t'aime, Arcas, / fais ce que je souhaite, / et ne réplique pas. ARCAS Pour un autre que moi Cléone s'intéresse? / Prétends-tu que je sois un amant qui me presse / de me charger d'un soin à mon amour fatal? / C'est un plaisir charmant de servir sa maîtresse, / mais c'est un chagrin sans égal / de servir son rival»; *Teseo*, I, 4, cit. p. 8: «CLIZIA Vanne; non più, se l'amor mio tu vuoi. / ARCANE Gelosia mi tormenta. / [aria] Ah cruda gelosia, / martoro porgi al sen. / Già vedo ch'il tuo amore / spento è per me nel core, / né splende più seren».

? 135 Cfr. *Teseo*, V, 4, cit., p. 64: «ARCANE, CLIZIA [a 2] Unito a un puro affetto / non sa che sia sospetto, / un core amante. / Non vuo' che gelosia / entri nell'alma mia, / ma vuo' che sia l'amor sempre costante».

? 136 Occorre però distinguere, quando si parla della *querelle* tra i fautori dell'opera francese e quelli dell'opera italiana (*querelle* che ha i suoi punti d'avvio nel *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras*, pubblicato nel 1702 da François Ragueneau, e nella *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, pubblicata nel 1704 da Jean-Laurent Le Cerf de La Vieville), il *débat* concernente la musica e quello concernente il libretto (cfr. E. FUBINI, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 22-27). Quella che noi qui indichiamo come estetica classicista, concerne il testo letterario, non la *mise en musique*.

? 137 Cfr. P. METASTASIO, *Lettere*, in ID., *Tutte le opere*, a cura di B. Brunelli, Milano, Mondadori, 1943-1954, voll. III-V, qui vol. IV, pp. 431-432.

? 138 Cfr. S. MATTEI, *Nuovo sistema d'interpretare i tragici greci*, in ID., *Saggio di poesie latine ed italiane*, Napoli, Simoniana, 1774, vol. II, pp. 161-268, qui p. 183: «[...] Così ridotte e perfezionate le tragedie di Eschilo son simili alle opere del Quinault e il suo piano è lavorato su di Eschilo in manieraché le tragedie di Eschilo ben tradotte corrisponderebbero all'opera in musica de' Francesi». Sulle teorie concernenti la tragedia in musica nel Settecento, cfr. E. MATTIODA, *Teorie della tragedia nel Settecento*, Modena, Mucchi, 1994, pp. 217-231.

[? 139](#) Una messa in scena moderna (del 2004, allo «Schlosstheater Neues Palais» di Postdam) per la regia di Axel Köhler, con le scene e i costumi di Stephan Dietrich (DVD – ARTHAUS MUSIK, 100 708), falsa totalmente (come spesso avviene nelle realizzazioni operistiche più recenti, soprattutto in Germania e in Francia, ma il «rio costume» sta dilagando ovunque) gli intenti di Haym e di Haendel: sia il primo infatti, sopprimendo gli aspetti di commedia del testo di Quinault, che il secondo, accentuando musicalmente gli elementi drammatici di passionalità e violenza e quelli elegiaci, si staccano dal modello per procedere nella direzione della tragedia. La regia moderna, invece, reintroduce arbitrariamente gli elementi di commedia nei movimenti dei personaggi, che costruiscono delle vere e proprie *gags* comiche. Viene trascurato, invece, del tutto – forse per ragioni di ristrettezze economiche – l'aspetto di *machinerie* che, al dire dei contemporanei, era al centro della messa in scena haendeliana: cfr. la pubblicità del *Daily Courant*, del 24 gennaio 1713: «The opera of Theseus, composed by Mr. Hendel will be represented in its perfection, that is to say with all the scenes, decorations, flights, and machines» (cit. in J. GALLOIS, *Haendel*, Paris, Seuil, 1980, p. 49).

[? 140](#) 1598-1599, Berlino, Staatliche Museen.

[? 141](#) 1635, Dresda, Staatliche Kunstsammlungen. Su questo dipinto e su quello di Caravaggio cfr. J. THUILLIER, *La mythologie à l'âge 'baroque'*, in *Mythes grecs au figuré*, sous la direction de S. Georgoudi et J.-P. Vernant, Paris, Gallimard, 1996, pp. 167-187, qui pp. 172-174.

[? 142](#) 1627-1628, Parigi, Musée du Louvre. Su questo dipinto cfr. l'ampia scheda di Olivier Bonfait nel catalogo della mostra *Roma, 1630. Il trionfo del pennello* (Villa Medici, 25 ottobre 1994 – 1 gennaio 1995), Milano, Electa, 1994, pp. 128-135.

Pour citer cet article :

Dario Cecchetti, *La «tragédie en musique» come parodia della tragedia classica - Il 'Thésée' di Ph. Quinault*, Bouquets pour Hélène, Publifarum, n. 6, pubblicato il 2007, consultato il 17/09/2019, url: http://publifarum.farum.it/ezine_pdf.php?id=38