



L'UNIVERSO MONDO

BOLLETTINO D'INFORMAZIONE
del

GRUPPO DI STUDIO
SUL CINQUECENTO FRANCESE

44

2016

Dipartimento di Romanistica, Università di Verona
Lunadeice Porta Vittoria, 41 - 37129 VERONA • telefoni 045 8028324 - 045 8028321 fax 045 8028320 • rosanna.corris@univr.it

ISSN 2039-67

VII. RECENSIONI E SEGNALAZIONI

La comédie à l'époque d'Henri III. Deuxième série. Vol. 7 (1576-1578), «Théâtre français de la Renaissance», fondé par Enea BALMAS et Michel DASSONVILLE, dirigé par Nerina CLERICI BALMAS, Anna BETTONI, Magda CAMPANINI, Concetta CAVALLINI, Rosanna GORRIS CAMOS, Michele MASTROIANNI, Mariangela MIOTTI, Florence, Olschki, 2015, pp. 670.



La monumentale serie del *Théâtre français de la Renaissance*, fondata da Enea Balmas e oggi diretta da Rosanna Gorriss Camos, giunge al suo sedicesimo volume, che raccoglie cinque commedie pubblicate durante i primi anni del regno di Henri III. Si tratta di *pièces* di grande interesse (alcune delle quali, peraltro, con questa pubblicazione ritornano *sous presse* per la prima volta dopo quattro secoli), riportate all'attenzione della critica attraverso edizioni di ottima qualità, ognuna delle quali corredata di un'ampia introduzione, di una ricca bibliografica e di un cospicuo apparato di note a cura dei rispettivi editori. Come previsto dalle norme della collezione, grafia e punteggiatura sono state modernizzate.

Pierre Le Loyer è l'autore di due delle opere in questione: una commedia originale, *Le muet insensé*, e una riscrittura degli *Uccelli* aristofanei, la *Néphélocogie, ou la nuée des cocus*. L'edizione della prima *pièce* (pp. 1-163), a cura di Anna Bettoni con la collaborazione di Dino Gentili, è introdotta da un corposo saggio nel quale viene ripercorsa la biografia, e in particolare la biografia intellettuale, del drammaturgo: ne sono sottolineate la versatilità della vena poetica e la vastità di interessi che concorrono a informare il testo del *Muet insensé*. Giurista e demonologo, ellenista e poeta, ammiratore di Jodelle e di Ronsard, Le Loyer fa convergere in questa prima commedia le sue diverse anime: vi troviamo uno scolaro petrarchizzante colpito da un inesorabile *mal d'amore*, e un astrologo capace di evocare il diavolo, secondo modalità ispirate dallo Pseudo-Psello; una scena di *paraclausithyron* dall'infelice epilogo, e un concitato agone nel quale gli avversari si battono a colpi d'insulti e di articoli di legge. Già da questo breve accenno ai personaggi e alla rapida rievocazione dell'azione, e pur ricordando la complessità spesso indistricabile delle fonti cui si ispira il *Muet insensé*, è possibile riconoscere, come accuratamente rileva la curatrice, diversi modelli drammaturgici e narrativi: la commedia classica e moderna (italiana e francese), oltre alla farsa e ai romanzi rabelaisiani. Il testo qui offerto è quello della seconda edizione (1579): più corretto di quello della prima edizione (1576), accoglie diversi interventi dell'autore – segnalati in apparato – che forniscono alla *pièce* maggior coesione e verosimiglianza. La seconda opera di Le Loyer qui pubblicata, la *Néphélocogie* (pp. 441-663), è una delle due sole commedie francesi cinquecentesche ispirate alla commedia greca. Nella sua introduzione, Riccardo Benedettini rileva come l'adattamento operato da Le Loyer sia stato condotto a partire dal testo di Aristofane (e non dalla traduzione latina di Andrea Divo) del quale sono mantenute la scansione in episodi e parti corali e l'alternanza metrica. Tuttavia, benché diverse sezioni siano state fedelmente tradotte, notevoli sono le trasformazioni apportate al modello: il lavoro di riscrittura, che contempla fra le operazioni degne di menzione la dislocazione dell'azione dall'Atene del V secolo a.C. alla Francia contemporanea, comporta da un lato uno sforzo di «acculturation» au goût du XVI^e siècle» (p. 451) che si manifesta, ad esempio, nella soppressione dei temi dell'omosessualità e dei piaceri della cucina; dall'altro, tutta una serie di interventi sulla caratterizzazione dei personaggi, anche per quanto riguarda la fantasiosa onomastica «parlante». A questo proposito, si segnala il capitolo che Benedettini

dedica alla notevole esuberanza linguistica del drammaturgo (p. 473-480), esuberanza che trova nei poeti del Cinquecento centrale, e soprattutto nel Ronsard delle *Folastries*, dei sicuri punti di riferimento.

Nel presente volume troviamo una seconda coppia di commedie, composte da Gérard de Vivre: la *Comédie des amours de Théséus et Dianira* e la *Comédie de la fidélité nuptiale*, edite rispettivamente da Mariangela Miotti con la collaborazione di Francesca Bacocoli (pp. 325-386) e da Patrizia De Capitani (pp. 387-439). Insegnante di lingua francese a Colonia, compilatore della prima grammatica di francese in tedesco e di una serie di manuali didattici, De Vivre considera il teatro come un efficacissimo strumento per l'insegnamento delle lingue straniere, e le sue *pièces* sono per l'appunto composte nella prospettiva di un impiego a fini pedagogici. Se in passato la critica ha formulato poco lusinghieri giudizi su di esse, la ragione è da ricercare proprio in una lettura che trascurava le reali motivazioni e attese dell'autore e del suo pubblico: come già ha sottolineato S. Baddeley, infatti, l'interesse di queste commedie non risiede tanto nel loro valore letterario quanto nel loro valore di «témoignage [des] innovations dans le paysage théâtral d'expression française qui était en train de se développer». De Vivre concepisce le sue commedie anzitutto come strumenti utili all'educazione dei giovani i quali, mettendole in scena, possono acquisire – è sempre l'opinione dell'autore – maggior dimestichezza con la lingua francese e al contempo trarre preziosi insegnamenti morali («il n'y a moyen plus facile et plus profitable à la jeunesse [...] que l'exercice d'apprendre et jouer quelquefois des Comédies»), leggiamo nella prefazione «Aux lecteurs» della *Fidélité nuptiale*). Infatti, lascia dichiaratamente intendere l'autore, mentre la tragedia rischia di fornire dei cattivi esempi agli studenti – oltre che di alimentarne l'orgoglio a causa della ricchezza dei costumi, della gravità dei gesti e della magniloquenza dello stile –, la commedia presenta, dal canto suo, il vantaggio di ricorrere ad uno stile «bas, vulgaire et fluide» e di trattare di soggetti che insegnano ai discenti «à parler distinctement, à se tenir droits, à éviter toutes mauvaises coutumes et mœurs indécentes, à être modestes» (p. 410), illustrando casi esemplari d'instabilità della sorte e fissando nella memoria episodi di virtù premiata e di vizio punito. Avendo come fine la formazione di giovani studenti, le *pièces* di De Vivre presentano quindi una serie di caratteristiche che le differenziano da gran parte della produzione ad esse contemporanea, fra le quali l'esclusione delle dimensioni dell'erotismo e dell'oscenità; il ricorso a *fabulae* non già mutuate dalla commedia classica o italiana, ma da fonti disparate quali romanzi ellenistici e fatti di cronaca; la scansione irregolare in atti e scene; l'uso della prosa. Accanto a tali peculiarità, cui Miotti e De Capitani dedicano largo spazio nelle rispettive introduzioni, si situano due ulteriori elementi degni di considerazione. Il primo concerne la proliferazione delle indicazioni utili alla *mise en scène*: descrizione dei costumi “parlanti” dei personaggi, abbondanza di didascalie (interne ed esterne) e, soprattutto, di minuziose note sui movimenti degli attori – note che permettono di riconoscere gli apporti della farsa e, con tutta probabilità, della commedia dell'arte. Il secondo elemento, particolarmente interessante nel quadro degli attuali dibattiti sull'uso della punteggiatura nel teatro a stampa cinque-secentesco, è l'adozione in entrambe le commedie di un sistema di segni ideato dall'autore stesso, sistema volto a regolare il ritmo della declamazione e la durata delle pause. I testi forniti sono quelli delle edizioni parigine del 1578 (una riemissione della *princeps* di *Théséus et Dianira*, apparsa l'anno precedente, e la *princeps* della *Fidélité nuptiale*).

La quinta ed ultima commedia della raccolta è la sola opera teatrale di Rémy Belleau, *La reconnue*, la cui edizione è a cura di Magda Campanini (pp. 165-323). Scritta quasi certamente nella seconda metà del 1563, *La reconnue* venne data alle stampe soltanto dopo la morte di Belleau, senza essere stata sottoposta, nel 1577, ad un completo lavoro di revisione da parte dell'autore (data l'irreperibilità della prima edizione, il testo qui fornito è quello contenuto nel secondo tomo delle *Œuvres poetiques de Rémy Belleau* del 1578). Gli elementi che permettono di datare la *pièce*, oltre ai rimandi a opere contemporanee di Ronsard e dello stesso Belleau, sono i numerosi riferimenti e allusioni a episodi della prima guerra di religione: gli scontri parigini del 1561, la presa di Poitiers del 1562 e quella di Le Havre nel 1563. La commedia è, infatti, inserita nel contesto storico-sociale del tempo: gli ambienti della borghesia parigina, così come i disordini e le violenze dell'epoca, sono ben presenti in questa *pièce*, che trova nella *Casina* di Plauto e nella *Clizia* di Machiavelli i due modelli drammaturgici privilegiati. Modelli certo riconoscibili, ma dai quali l'autore sa prendere le distanze per operare in maniera autonoma, come ben mostra Campanini, nella caratterizzazione dei personaggi e nella scelta dei temi affrontati. Fra le questioni di maggior rilevanza segnaliamo ancora la contaminazione di un largo spettro di registri lessicali e stilistici, che Belleau conduce con esiti di grande efficacia, e l'emergere di una posizione ambigua dell'autore di fronte alla Riforma, posizione segnata da una relativa apertura che mai sfocia, però, in un'aperta adesione.

A questo primo volume sulla *Comédie à l'époque d'Henri III* farà presto seguito una seconda raccolta (in preparazione) che riunirà le *pièces* apparse negli anni 1580-1589, e che completerà la seconda serie dedicata alla commedia di questa meritoria e importantissima impresa editoriale.

Maurizio Busca
(Università di Torino)

