
La tragédie et son modèle à l'époque de la Renaissance entre France, Italie et Espagne, études réunies et présentées par Michele Mastroianni

Filippo Fassina



Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/2425>

DOI: [10.4000/studifrancesi.2425](https://doi.org/10.4000/studifrancesi.2425)

ISSN: 2421-5856

Editore

Rosenberg & Sellier

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 1 aprile 2016

Paginazione: 106-109

ISSN: 0039-2944

Notizia bibliografica digitale

Filippo Fassina, « *La tragédie et son modèle à l'époque de la Renaissance entre France, Italie et Espagne, études réunies et présentées par Michele Mastroianni* », *Studi Francesi* [Online], 178 (LX | I) | 2016, online dal 01 avril 2016, consultato il 18 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/2425> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.2425>

Questo documento è stato generato automaticamente il 18 settembre 2020.



Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

La tragédie et son modèle à l'époque de la Renaissance entre France, Italie et Espagne, études réunies et présentées par Michele Mastroianni

Filippo Fassina

NOTIZIA

La tragédie et son modèle à l'époque de la Renaissance entre France, Italie et Espagne, études réunies et présentées par Michele Mastroianni, Torino, Rosenberg & Sellier, 2015 («Biblioteca di Studi Francesi»), pp. 243.

- 1 La presente miscellanea raccoglie alcuni saggi, frutto di una giornata di studi tenuta presso l'Università del Piemonte Orientale il 6 giugno 2014, saggi che si inseriscono nel filone delle indagini sulle traduzioni e rielaborazioni di testi tragici classici nella Francia del Cinquecento. In particolare, l'insieme dei contributi permette di elaborare un'analisi più ampia del fenomeno, sia in rapporto alla letteratura italiana, sia in rapporto a quella spagnola, evidenziandone così gli elementi comuni a livello europeo. Fondamentale in questo percorso è il rapporto del traduttore con il modello, soprattutto per ciò che concerne la *réinterprétation*: non esiste infatti e in particolare traduzione del Cinquecento che non sia anche rielaborazione di un modello. Partendo da questa prospettiva, le ricerche condotte lasciano emergere la presenza normativa di Seneca che risulta presenza costante negli autori tragici, anche quelli che non costruiscono *pièces* sul modello latino. I contributi qui riuniti, inoltre, mettono in evidenza anche una serie di dati interessanti sul linguaggio tragico e sulle metodologie di traduzione utilizzate e applicate rispetto al modello che si vuole in qualche modo riprodurre.

- 2 Il contributo di Sabine LARDON (*Les débuts de la tragédie française à l'antique et l'engagement pour l'illustration de la langue française. L'exemple de "Didon se sacrifiant" d'Étienne Jodelle à la lumière de la Rhétorique française d'Antoine Fouquelin*, pp. 15-45) esamina il contesto culturale e letterario nel quale hanno origine le prime tragedie francesi. Nei primi anni del Cinquecento, alcuni eruditi traducono e rielaborano le tragedie di Sofocle e di Euripide, ma è soltanto con Jodelle che la produzione tragica francese si distacca dai modelli classici acquistando una certa autonomia. La *Cleopatre Captive* (1553) e la *Didon se sacrifiant* (1556-1560) inaugurano così la nuova tragedia francese à l'antique. L'obiettivo degli autori che praticano questo genere letterario è, da un lato, quello di «défendre et d'illustrer la langue française par le choix de modèles littéraires renouvelés» e, dall'altro, «de s'illustrer soi-même, en concourant pour la gloire et l'immortalité» (p. 16). Soprattutto nella *Didon*, che è il testo preso in esame in questo studio, emerge l'originalità di Jodelle: quella di adattare una *fabula* virgiliana, estranea quindi alla tragedia classica, al modello drammaturgico-filosofico senecano. Pur rispettando lo stile del tragico latino, Jodelle conferisce alla sua *pièce* una struttura moderna. In questa prospettiva è quindi analizzata la *tirade* di Didone che apre l'ultimo atto della tragedia di Jodelle (V, 2099-2207). Studio che prende le mosse alla luce della *Rhetorique française* (1555) di Antoine Fouquelin, per cercare di evidenziare taluni meccanismi elaborativi o elementi linguistici della tragedia di Jodelle rispetto, in particolare, alle teorizzazioni in corso sulla lingua francese. Fouquelin concentra il suo trattato sulla *élocution* e sulla *prononciation* e per ciascuna di esse l'A. identifica e commenta numerosi passaggi. Dell'*élocution* vengono analizzate le sottocategorie dei *tropes* e delle *figures*, definiti «l'ornement et enrichissement de la parole et oraison» (p. 21) e costituiti, per quanto riguarda i *tropes*, da metonimia, ironia, metafora e sineddoche e, per quanto riguarda le *figures*, da figure di *diction* e figure di *sentence*. La *prononciation* è invece suddivisa, sempre a partire dalle definizioni di Fouquelin in pronuncia propriamente detta (relativa alla voce) e in azione (relativa ai gesti). La costruzione di un modello retorico oltre che tragico, modello che emerge chiaramente dall'analisi dettagliata offerta in questo contributo, permette dunque a Jodelle di realizzare quella «illustration de la langue française» in grado di rivaleggiare con la grande retorica antica.
- 3 Il saggio di Maurizio BUSCA (*Autour de deux sources de la "Médée" de La Péruse: Ovide et George Buchanan traducteur d'Euripide*, pp. 47-67) si concentra sulla prima tragedia francese edita a stampa, la *Médée* di La Péruse, pubblicata postuma nel 1555. Benché questa *pièce* sia stata spesso considerata una mera traduzione della *Medea* di Seneca, in realtà, l'A. offre numerose considerazioni atte a dimostrare l'originalità del testo francese e le differenze fondamentali rispetto al modello latino. Infatti, pur mantenendo un elevato livello d'intertestualità, tipico delle rielaborazioni cinquecentesche di tragedie classiche, le due opere si discostano su vari punti, quali la struttura, le tematiche affrontate e la caratterizzazione dei personaggi. Inoltre, la *Médée* di La Péruse è debitrice di altri testi, tragici e non tragici, quali la *Medea* di Euripide, conosciuta attraverso la traduzione latina di George Buchanan, le *Heroides* e le *Metamorphoses* di Ovidio, l'*Eneide* di Virgilio, fino ad arrivare a Ronsard. In particolare, in questo contributo viene sottolineato il rapporto, spesso sottovalutato, di La Péruse sia con Ovidio sia con il traduttore Buchanan. In primo luogo, nella *Medea* laperusiana viene evocata la promessa di fedeltà fatta da Giasone a Medea, promessa assente nelle tragedie classiche, ma centrale nelle *Heroides* e nelle *Metamorphoses*. Grazie a questo episodio, La Péruse può introdurre nella sua tragedia il tema della perfidia, connotata

sia come tradimento della sposa, sia come violazione di un giuramento sacro, e dunque può legittimare la punizione divina meritata da Giasone. Questa tematica viene ripresa più volte nella *Médée*, elaborando una vera e propria «rhétorique de l'invective et de la déploration qui s'écartent des modèles tragiques et paraissent avoir considérablement informé sa poétique» (p. 57). Allo stesso modo, dalla traduzione di Buchanan l'autore francese eredita il tema dell'empietà dell'eroe e una criminalizzazione del personaggio, definita con un lessico giuridico, caratteristiche anch'esse assenti nel modello classico. Vengono così ricostruite le fonti che stanno alla base dell'elaborazione della *Medea* francese, in una rete di intertestualità e di riprese tematiche che va ben al di là del semplice rapporto fra volgarizzatore e modello classico.

- 4 La questione della ripresa di un modello letterario, questa volta italiano, è alla base anche del contributo di Paola CIFARELLI (*Lexique des émotions et syntaxe de l'émotivité dans la première "Sophonisba" française (1556)*, pp. 69-89). La *Sophonisba* di Gian Giorgio Trissino del 1514, considerata la prima tragedia regolare italiana, fu ripresa nel 1556 da Mellin de Saint-Gelais, in collaborazione con Jacques Amyot, su commissione di Caterina de Medici. L'importanza di questo testo è dovuta, in primo luogo, al suo *Prologue*, scritto da Jacques Amyot, che dà preziose indicazioni sulla forma e sullo stile delle opere drammatiche ereditate dal mondo classico; in secondo luogo, alle scelte lessicali fatte nel passaggio dall'italiano al francese, che rendono la *Sophonisba* francese un'opera originale e importante. Viene evidenziata innanzitutto la scelta dei due traduttori francesi di adottare la prosa, mentre i versi sono riservati ai cori, a differenza del testo italiano che è scritto in endecasillabi sciolti. Tale variazione permette dunque una libertà maggiore nell'esprimere le emozioni, in quanto la prosa riproduce in maniera più realistica la lingua parlata e le sfumature del linguaggio legate agli stati d'animo. Vengono dunque repertoriati diversi passi in cui le emozioni sono evocate con una certa insistenza, attraverso particolari espressioni sintattiche e lessicali. Anche in rapporto al testo italiano vengono identificate affinità e differenze nella *mise en scène* delle emozioni, ricostruendo i tratti fondamentali della caratterizzazione dei personaggi e dell'*ethos* che muove azioni e sentimenti. È dunque la parola che permette di esprimere quello che i personaggi provano e, di conseguenza, è sempre la parola che permette agli spettatori di immedesimarsi in quella che può essere definita *tragédie passionnelle*.
- 5 L'*auctoritas* di Seneca è centrale anche nel lavoro di Dario CECCHETTI (*Seneca nel Serraglio. "La Soltane" di Gabriel Bounin*, pp. 91-121), che pone l'accento sulla discussione che si sviluppa a partire dal 1550, con l'*Abraham sacrificant* di Théodore de Bèze, in relazione alla possibilità di fare tragedia affrontando episodi della storia contemporanea, pur mettendo in scena personaggi rispondenti al profilo dato da Aristotele. Fra le tragedie così strutturate, spicca un testo, unico nel suo genere, che inaugura la *pièce* di argomento turco: si tratta della *Soltane* di Gabriel Bounin, pubblicata nel 1561. Essa anticipa un genere nuovo, che avrà grande fortuna nel Seicento, denominato appunto "tragedia turchesca" e si inserisce nel cosiddetto ciclo di Solimano, in quanto si ispira alle vicende del sultano Solimano il Magnifico. La scelta del soggetto è dovuta principalmente al grande fascino esercitato sul pubblico dal mondo turco, in seguito all'alleanza tra la Francia e l'Impero Ottomano, sancita da Francesco I per danneggiare l'impero asburgico, ma anche alla persistenza del mito della Crociata e della Guerra Santa. Viene introdotto, inoltre, per la prima volta, il luogo tragico del serraglio ottomano, una reggia in cui una popolazione femminile si contende il favore del sultano, secondo meccanismi di spietati giochi di potere che riprendono il mito dei

fratelli nemici, riletto secondo un'interpretazione orientaleggiante. A differenza delle *pièces* secentesche che riprenderanno il mito del serraglio, in Bounin è totalmente assente il tema amoroso, mentre è centrale la focalizzazione sugli intrighi di palazzo e sui complotti che in esso si sviluppano attorno alla figura della sultana favorita. In realtà, il presente studio sottolinea che «Bounin costruisce una *turquerie* tale soltanto per i nomi dei personaggi e per i riferimenti esteriori a un fatto di cronaca», mentre il modello costante di questa tragedia resta comunque Seneca. In primo luogo, emerge un continuo riferimento alla mitologia classica che annulla quasi completamente la storicizzazione del contesto. Inoltre, si trova un codice espressivo chiaramente ereditato dalla tragedia classica, attraverso il quale l'uso della mitologia assume una funzione retorica, mentre il mondo musulmano perde di consistenza, trasformandosi in un più generale mondo pagano dominato dalle divinità greco-latine. Bounin, dunque, volendo «habiller à la façon de Sénèque» una storia turchesca, finisce per identificare il personaggio femminile della sua *Soltane* con le grandi figure femminili del teatro di Seneca, inserendo la sua tragedia, seppur con l'originalità dell'argomento, all'interno della *filière* delle *pièces* tragiche di ispirazione classica.

- 6 Un altro importante esempio di senecismo francese è fornito da Michele MASTROIANNI (*Roland Brisset traducteur/imitateur. Le modèle sénèque dans la tragédie française de la Renaissance*, pp. 123-176), che studia il corpus di traduzioni che Roland Brisset pubblica nel 1589, contenente quattro tragedie di Seneca (*Hercule Furieux*, *Thyeste*, *Agamemnon* e *Octavie*) e una tragedia latina di Buchanan (*Baptiste*). Il lavoro esamina, in primo luogo, i paratesti delle opere di Brisset e, in secondo luogo, si concentra sulla prima traduzione di questa raccolta, l'*Hercule Furieux*. La lettera *Aux lecteurs*, pur essendo fondamentalmente un omaggio a Enrico III, offre alcune indicazioni programmatiche sulla tragedia di Brisset: essa ha innanzitutto la finalità di trasmettere insegnamenti morali, secondo una lettura filosofica del genere tragico che risale a Pierre Grosnet. Anche la scelta del modello di Seneca riprende questo legame fra tragedia e filosofia, in quanto l'autore latino è anche uno dei più grandi filosofi dell'antichità classica. La tragedia in questione, considerata «miroir des calamités qui troublent la société» (p. 130), ben si adatta al contesto cinquecentesco di guerre civili e di eventi sanguinosi che diventano fonte elaborativa per la tragedia. Nella lettera ai lettori poi viene ripresa la teoria aristotelica della tragedia come catarsi, si accenna all'importanza della musica e allo stretto legame che essa intrattiene con il genere tragico.
- 7 Anche le *pièces liminaires* che precedono i testi, pur configurandosi come elogio dell'autore, offrono dati preziosi sulla drammaturgia di Brisset, come sull'essenza del tragico, cui rimandano le nozioni di *pitié* e *fureur*, anch'esse di matrice classica, ma applicabili anche alla storia contemporanea. Per quanto riguarda l'analisi testuale dell'*Hercule Furieux*, vengono forniti come esempio due passi della tragedia, nei quali si evidenzia come l'autore, pur mantenendo una considerevole fedeltà al modello latino, arricchisca il dettato originale con *enrichissements* che amplificano l'effetto drammatico. Nelle parti corali, invece, come accade di frequente nelle *interpretationes* cinquecentesche, la difficoltà del modello porta il traduttore a interventi più corposi come l'*amplificatio* di natura esplicativa, soprattutto del mito. Viene dunque ricostruito in maniera dettagliata e articolata (anche grazie alla trascrizione dei testi in appendice) il rapporto che si costruisce fra l'interprete e il suo modello, rintracciando alcuni punti fondamentali della tecnica di traduzione di Brisset, parallelamente al grande fenomeno cinquecentesco della riscoperta della tragedia classica greca e latina.

- 8 Paola TRIVERO nel suo lavoro *Il Cinquecento italiano: soggetti e varianti del canone tragico* (pp. 177-190), analizza alcune tragedie di autori italiani per identificarne le caratteristiche comuni e gli elementi di innovazione rispetto al canone aristotelico. Di ciascuno di questi autori viene indicato quali i modelli di ispirazione: dalla matrice seneciana, alla *lectio* aristotelica o alle versioni italiane di Sofocle. Trissino, nella sua *Sofonisba* del 1524, offre un prototipo di tragedia italiana aderente al dettato aristotelico: innanzitutto, come dichiara egli stesso nella dedica, la tragedia deve suscitare orrore e pietà. Alla divisione in atti preferisce una scansione basata sugli stasimi recitati dal coro. Tuttavia si discosta dai precetti della *Poetica* poiché non rispetta l'unità di luogo. Rucellai, con la *Rosmunda* del 1525, pur scegliendo un argomento medievale, si mantiene fedele al canone greco, facendo raccontare gli eventi sanguinosi da una serva e non mettendoli direttamente in scena. Si discosta invece nettamente dalle indicazioni di Aristotele Giovan Battista Giraldi Cinzio che dichiaratamente ispira l'*Orbecche* (1541) a Seneca, adottando la divisione in atti e rendendo visibili le scene di morte. Inoltre, riprende l'argomento dalle novelle, in modo da poter sviluppare nella rappresentazione le peripezie dei personaggi. Tra gli altri esempi di tragedia senecana, spicca l'*Acripanda* di Antonio Decio (1598), ambientata in Egitto e ricca di elementi orrorosi e macabri estranei al canone classico. Infine, la *Merope* di Pomponio Torelli, del 1589, pur riprendendo il *topos* della testa mozzata, si basa comunque su un'impostazione aristotelica, soprattutto per la caratterizzazione dei personaggi e sulla funzione dei cori. L'A. sottolinea ancora, in conclusione, il grande spazio che hanno le figure femminili nella tragedia italiana del Cinquecento.
- 9 Il contributo di Marcella TRAMBAIOLI (*Paradigmas femininos en las tragedias de Cristóbal de Virués*, pp.191-235) si concentra su alcune questioni del teatro tragico spagnolo cinquecentesco. Teatro che subisce, da una parte, l'influenza della Compagnia di Gesù e, dall'altra, la mediazione degli autori italiani, che hanno introdotto in Spagna la *Poetica* di Aristotele e il modello senecano. In particolare, viene analizzata la figura di Cristóbal de Virués, l'autore che meglio incarna l'intento di comporre una tragedia *renacentista* in castellano, che non rifiuta del tutto i canoni classici, ma che riesce a innovare il genere. Vengono rilevate le influenze classiche e quelle italiane, soprattutto di Giraldi Cinzio: le tematiche caratterizzanti la tragedia dello spagnolo sono infatti l'orrore, la violenza, la gelosia, il tradimento e il tema politico, con al centro la figura del tiranno. Anche la donna ha uno spazio consistente nella sua produzione, la cui condizione è indagata in questo studio sotto diversi punti di vista: può essere vittima di abuso di potere e disposta al sacrificio, ma anche pronta a ribellarsi alla violenza e a vendicarsi. Vi sono dunque donne – stando allo studio dell'A. – caratterizzate negativamente, ma anche mogli innocenti, vittime tragiche e donne forti tipicamente maschiline, che diventano simbolo della riscossa del genere femminile. La condizione della donna e la violenza sia in ambito politico sia familiare sono tra le caratteristiche salienti della drammaturgia di Virués e danno vita a un universo tragico ove il «lo que se impone es el caos destructor con la muerte de los malvados así como de los inocentes» (p. 233). L'importanza di Virués è tale per cui la sua influenza si fa sentire anche sui drammaturghi posteriori: elaborando infatti il paradigma della *heroína*, pone le basi per un'evoluzione della protagonista tragica e apre le porte alla *Comedia Nueva*.
- 10 Questi studi si caratterizzano per l'unitarietà, proprio perché offrono materiale organico su di una questione centrale nel teatro tragico europeo. Si tratta della riflessione sul modello classico nel Rinascimento (Seneca in particolare), riflessione che

diventa in qualche misura normativa e strumento di conciliazione con il “canone” tragico greco. Inoltre, i dati che emergono sul linguaggio tragico francese, italiano e spagnolo permettono di considerare il fenomeno dell'intertestualità e dei *glissements de sens* secondo un tipo di prospettiva che offre nuovi elementi di indagine sulla nozione di tragico da un lato e, dall'altro, sull'evoluzione di questo genere in ambiti culturali importanti dell'Europa del Cinquecento.