Pratiques de Corneille, sous la direction de Myriam Dufour-Maître

Laura Rescia

Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/2750>

DOI: 10.4000/studifrancesi.2750

ISSN: 2421-5856

Editore

Rosenberg & Sellier

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 1 dicembre 2013

Paginazione: 597-599

ISSN: 0039-2944

Notizia bibliografica digitale

Laura Rescia, « *Pratiques de Corneille*, sous la direction de Myriam Dufour-Maître », *Studi Francesi* [Online], 171 (LVII | III) | 2013, online dal 30 novembre 2015, consultato il 18 settembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/2750> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.2750>

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.

Pratiques de Corneille, sous la direction de Myriam Dufour-Maître

Laura Rescia

NOTIZIA

Pratiques de Corneille, sous la direction de Myriam DUFOUR-MAÎTRE, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2012, pp. 809.

- ¹ «*Corneille n'existe pas*»: con questo annuncio, in apparenza paradossale, si apre l'imponente tomo di atti del convegno organizzato congiuntamente dal CEREdi dell'Università di Rouen e dal Mouvement Corneille nel giugno 2006, in occasione del quarto centenario della nascita del drammaturgo. Affermare l'inesistenza di una gloria nazionale, come spiega la curatrice nell'introduzione, significa sbarazzarsi di quell'immagine monolitica di Pierre Corneille trasmessasi tramite il canone scolastico e accademico ancora dominante per tutto il xx secolo. Oggi è possibile riconsiderare un'opera che, grazie alle riletture degli ultimi due decenni, ci appare ora più complessa, sfumata, prismatica, non priva di ambiguità, e sicuramente non monodimensionale. L'esistenza del Corneille canonico, filosofo della storia, cristiano e teorico del teatro, ha potuto arricchirsi proprio grazie all'analisi delle sue *pratiques*. Come spiega Dufour-Maître, con questo termine il comitato scientifico ha inteso evocare sia un aspetto oggettivo, aprendo all'indagine sulla ricezione (teatrale, scolastica, accademica), sia uno soggettivo, relativo alle multiple attività del poeta, uomo di teatro, avvocato, accademico e cittadino francese. I contributi qui raccolti permettono l'emersione dello sguardo critico attuale, capace di coniugare l'attenzione alla storia della drammaturgia secentesca con la preoccupazione della trasmissione dell'opera corneliana: numerosi infatti sono i contributi che si interrogano sull'attualità di Corneille, o sulle possibili prospettive di attualizzazione. Emergono altresì le divergenze nell'interpretazione dell'opera, dovute alla diversità dello strumento esegetico: è così possibile comparare la ben nota lettura di Georges Forestier, fondamentale nel rinnovamento della critica, con

quella di Hélène Merlin-Kajman e Jean Rohou, in una prospettiva dialogica sul ruolo da riconoscere alla politica e alla morale nella drammaturgia corneliana.

- 2 Il volume si compone di due parti, ognuna a sua volta suddivisa in tre sezioni, ciascuna di esse introdotta da un articolo di ampio respiro che imposta la problematica affrontata dai contributi della sezione; in totale, si contano quarantadue articoli di altrettanti studiosi francesi, inglesi, italiani e statunitensi. La pluralità di approcci e la vastità della problematica al centro del dibattito sono riconducibili ad alcune caratteristiche fondamentali del teatro corneliano e del suo autore: modernità, innovazione, resistenza, complessità sono i concetti portanti. Nell'impossibilità di renderne dettagliatamente conto, segnaliamo di seguito le problematiche evocate negli articoli che inaugurano ogni sezione, e qualche intervento puntuale, rimandando al sito del Mouvement Corneille (<http://www.corneille.org>) per l'indice dei contributi di un testo che si costituisce come punto di riferimento imprescindibile per lo stato dell'arte della critica corneliana. Il volume è corredato da una bibliografia generale, dalle sinossi degli interventi, dai profili degli autori e da quattro indici (delle persone, delle opere, delle nozioni e delle pratiche), di estrema utilità per reperire concordanze e dissonanze tra i diversi articoli, indipendentemente dalle sezioni nelle quali hanno trovato collocazione.

3 I^e PARTIE - PRATIQUES ET USAGES DE L'ŒUVRE DE PIERRE CORNEILLE

- 4 «Pratiques sociales et éditoriales»: A. VIALA, *Corneille, premier auteur moderne?* pp. 29-40 si interroga sulle caratteristiche della modernità di C., scegliendo di analizzarne il ritratto ideato da Perrault ne *Les Hommes illustres*. Ne emerge un triplice volto innovatore, quello dell'abile uomo di teatro, del fine utilizzatore della lingua e del capace professionista dell'editoria. In tutti i casi, la sua modernità raggiunge una piena sintesi nell'affermazione della dignità del suo ruolo professionale, per il quale egli rivendica lo scopo principale di procurare piacere estetico al suo pubblico.
- 5 Su uno di questi aspetti si concentra A. RIFFAUD, *Corneille et l'impression de ses livres: de l'indifférence à l'innovation*, pp. 55-74, ovvero sul ruolo giocato da C. nella lunga storia di pubblicazione della sua opera. Muovendo dall'analisi di dichiarazioni esplicite del drammaturgo incrociate con indizi tipografici ed editoriali, l'A. individua tre fasi distinte e successive: un periodo iniziale di indifferenza, incluso tra il 1632 e il 1635, uno successivo, corrispondente agli anni 1637-1641, nel quale, in corrispondenza alla *querelle* del *Cid*, egli si rivela più attento nelle revisioni dei suoi testi, ed infine la fase relativa agli anni 1643-1682, durante la quale egli assurge al vero e proprio ruolo di editore della sua *opera omnia*, di cui cura sia i dettagli tipografici sia la *dispositio* delle *pièces*.
- 6 «Pratiques théâtrales»: C. BIET, *Corneille ou la résistance*, pp. 95-112 avvia la sua riflessione partendo dalla constatazione della disaffezione delle scene francesi contemporanee per il teatro corneliano, interrogandosi sui possibili motivi del fenomeno. C. sembra "resistere" alla contemporaneità, nella misura in cui la sua modernità non corrisponde alla nostra, e necessita dunque da parte dello spettatore/lettore di una capacità di messa in prospettiva storica per poter essere colta. Con il XX secolo, ci indica l'A., C. non poté più essere rappresentato in base ai codici del teatro naturalista; solo con il declino di tale estetica teatrale si è potuto esplorarne la

complessità su scena. Così, al C. nazionalista degli anni Trenta, modellato sulla lettura di R. Brasillach, ha fatto seguito quello politico e popolare del teatro di J. Vilar, e successivamente un C. brechtiano. Riletture più recenti, quali quelle di J.-M. Villégier et B. Jaques-Wajeman hanno coniugato il recupero filologico (nei costumi, ad esempio) con elementi di scenografia contemporanea, in un gioco di sguardi e specchi tra presente e passato. Le messe in scena barocche di E. Green, nell'opinione di Biet più centrate sulla forma che sul contenuto, o quella metateatrale di O. Py, lasciano un interrogativo sulla capacità della contemporaneità a focalizzarsi sul ruolo politico di questo teatro. Risponde in parte a questi interrogativi J. GROS DE GASQUET, *Dire Corneille, un art du naturel?*, pp. 123-131, con una comunicazione centrata sul tentativo di individuare il significato della declamazione "naturale" per il verso corneliano. La nozione di naturalità nella dizione teatrale viene inquadrata in un divenire storico, attraverso quattro tappe evolutive, dal XVII al XX secolo, che il repertorio corneliano ha attraversato, adattandosi alle trasformazioni del gusto estetico. L'A., che è altresì attrice e specialista della declamazione barocca, indica una possibile via di modernizzazione della dizione di tale poesia, attraverso il recupero dell'energia, della potenza declamatoria che appaiono inscritte nel testo corneliano.

- 7 «Pratiques de réception, de critique et de réécriture»: L. PICCIOLA, *Corneille et le temps créateur: souci de l'originalité, souci de la postérité*, pp. 185-204 ritorna sul concetto di modernità, riflettendo sulla capacità di C. di raccogliere dagli Anciens una "eredità leggera", filtrandone le regole senza farsene succube. La sua originalità si dispiega attraverso una forma di relativismo culturale, che gli permette di recepire gli ipotesti dell'Antichità modificandoli e rivendicando la legittimità di tali trasformazioni sulla base del cambiamento spazio-temporale al quale essi sono soggetti. L'attenzione alle esigenze degli spettatori, e delle spettatrici in particolare, appare come costante preoccupazione. Nelle diverse edizioni della sua opera, e notoriamente nei *Discours* e negli *Examens* del 1660, emerge l'intenzione di non immobilizzarla, mantenendola aperta all'invenzione teatrale, con la prospettiva di renderla un ipotesto che la posterità potrà rimaneggiare a piacimento. Come dimostra D. DALLA VALLE, *Les trois suites du "Cid" de Corneille: Chevreau, Desfontaines, Chillac*, pp. 205-220, il testo corneliano assurge da subito a modello, stimolando la discussione critica e la creatività coeve. Le continuazioni del *Cid* che vengono qui analizzate sono esemplari di tale fenomeno, essendo interpretabili come presa di posizione nella famosa *querelle* attraverso le modifiche drammaturgiche che si offrono come risposta pragmatica alle critiche teoriche.
- 8 B. LOUVAT-MOLOZET, *La vieillesse de Corneille face à la critique*, pp. 323-338, ripercorre la storia della critica sull'ultima produzione di C., a partire dal 1659: fino alla seconda metà del XX secolo, la critica è dominata dal paradigma biologico ed evolucionista, tendente al deprezzamento delle *pièces* della "vecchiaia"; a partire dalla nota tesi di G. Couton, per indicare il corpus da *Œdipe* a *Suréna* si comincia ad utilizzare il termine "dernières œuvres", che rivela l'incedere del paradigma finalista, a sua volta rovesciato dalla critica genetica teatrale, inaugurata da G. Forestier, il quale, muovendo da *Suréna*, ricostruisce un meccanismo di creazione e funzionamento interno alle *pièces* corneliane. L'esegesi della parabola dell'eroe, precedentemente proposta da Doubrovsky e sottoscritta da Prigent, perde pertanto la sua centralità. L'articolo si chiude con alcune proposte critiche per una rivalutazione del corpus corneliano attraverso un approccio misto, biografico e poetico.

9 II^e PARTIE – CORNEILLE PRATICIEN

- 10 «Pratiques d'écriture»: G. FORESTIER, *Corneille et la pratique des genres*, pp. 359-370 considera la versatilità del drammaturgo, che ha esplorato tutti i generi teatrali ad eccezione della pastorale: è proprio intorno a *Mélite*, normalmente considerata una "pastorale cittadina" che l'A. intesse un'ipotesi differente, ovvero che si tratti di una *pièce* nella quale le scene drammatiche siano ispirate da brevi componimenti poetici galanti, e che si ispira alla pratica della tragicommedia. L'esplorazione dei limiti dei generi teatrali sarebbe stata compiuta non tanto per inesperienza, quanto invece quale tentativo di innovare un modello, quello tragicomico, che negli anni '30 conosce il suo apice: una forma di "nouveau dans le cadre de la nouveauté", postura che, nell'ipotesi dell'A., il drammaturgo non avrebbe successivamente mai abbandonato.
- 11 N. EKSTEIN, *La pratique ironique de l'appel à l'autorité dans les péritextes du théâtre de Corneille*, pp. 401-408 indaga l'uso dell'ironia nei paratesti. C. crea delle frontiere alleandosi con alcune voci d'autorità a discapito di altre, per poi manipolare tali frontiere, destabilizzando e discutendo proprio la posizione da lui stesso assunta in precedenza. Tale strategia permette di creare quell'effetto ironico attraverso la costruzione e decostruzione di conflitti teorici, pratica che gli consente di disarmare i suoi critici.
- 12 Che Corneille utilizzasse strategie dialettiche anche nel rapporto con gli spettatori, attraverso l'utilizzo del meraviglioso, è la suggestiva ipotesi di L. NAUDEIX, *Éléments d'une dramaturgie du merveilleux*, pp. 477-488. Nelle prime tragedie, composte tra il 1635 e l'inizio degli anni '40 del secolo, C. esplora i limiti del meraviglioso, inteso come ricorso al sovrannaturale ma altresì come irruzione dell'irrazionale, sperimentando la commistione tra *vrai*, *vraisemblable* e *incroyable*. I personaggi femminili in *Horace*, *Cinna* e *Polyeucte* sembrano funzionali a tale scopo: poste ai margini dell'azione eroica, Camille, Livie e Pauline, attraverso la loro adesione all'irrazionalità e all'inverosimiglianza, consentono di mettere in scena un interrogativo rivolto agli spettatori, il cui patto di adesione alla finzione viene messo in discussione precisamente dall'irruzione di elementi drammaturgici capaci di generare una possibile rottura del patto stesso.
- 13 «Pratiques Politiques». Riprendendo e condensando la posizione già espressa nei suoi fondamentali saggi, H. MERLIN-KAJMAN, *Corneille et le/la politique: le double enjeu de la question*, pp. 521-540 rimette la questione politica al centro della *mimesis* corneliana. In dissenso rispetto alla concezione della genetica teatrale, e contestando l'interpretazione della politica come *broderie*, notoriamente affermata dalle tesi di Forestier, l'A. rinvia ad una concezione della politica come relazione dell'uomo privato alla sfera pubblica; la separazione dei due ordini, avvenuta precisamente nel XVII^e secolo, legittima la centralità della concezione del *paraître*, che nella teatralità e nella spettacolarizzazione del quotidiano incarna lo spirito della società secentesca. In tale ottica, il teatro corneliano potrebbe essere inteso come teatro della democrazia: la centralità del personaggio anti-eroico sarebbe fondativa di una visione sociale che indica nell'uguaglianza e nel rifiuto dell'eccesso di zelo la strada da percorrere per una società moderna. La visione del teatro corneliano come elogio dell'eroismo sarebbe stata troppo a lungo privilegiata dalla critica: su questo versante, l'A. concorda con l'interpretazione di Forestier. J. ROHOU, *Dramaturgie, morale et politique chez Corneille*, pp. 553-574, riprende ed amplifica questa posizione critica, argomentando che, nell'opera corneliana, morale e politica non sono esterne al *sujet* drammaturgico, e che la sua

opera non è riducibile ad un meccanismo drammaturgico finalizzato al piacere del pubblico. Senza negare l'utilità e la perspicacia di una lettura critica centrata sulla forma, l'A. rivendica la necessità di inserire gli studi letterari in una visione complessiva della storia e della società, evidenziando, attraverso una fitta serie di intersezioni testuali, quale fosse la rilevanza delle questioni politiche ed etiche rilevabile nei testi relativi alla ricezione coeva delle *pièces* corneliane.

- 14 «Pratiques Morales». Inaugurando questa sezione J.-D. LYONS, «*Cette bonté des moeurs...*»: *problématiques de la représentation morale*, pp. 607-614, individua due ostacoli principali alla ricezione della dimensione morale e filosofica della drammaturgia corneliana. La prima, che investe sia la ricezione coeva sia quella nostra contemporanea, attiene alla comprensione della *bienséance*, un concetto poetico o rappresentativo che, nelle accuse dei critici come Chapelain, viene invece inteso come morale. Nei suoi *Discours* C. tornerà sul problema, per ribadire che la *bienséance* è da intendersi aristotelicamente come principio estetico, ovvero conformità al carattere del personaggio, e, in tal senso, strettamente connesso alla *vraisemblance*. L'A. indica poi un secondo ostacolo alla comprensione contemporanea di C., legato al concetto di evoluzione del personaggio: criterio che la poetica secentesca non percepisce come indispensabile. La conformità del personaggio al proprio *ethos* doveva piuttosto essere mantenuta che mutata: è necessario adottare quest'ottica storicizzata per poter valutare correttamente il problema morale nell'opera corneliana.
- 15 Ch. MAZOUER, *Nicole et les adversaires du théâtre lecteurs de Corneille*, pp. 663-676, considera un vasto corpus di scritti di moralisti e predicatori cristiani (giansenisti legati a Port-Royal o semplicemente agostiniani) del periodo 1661-1671 per analizzarne compiutamente gli argomenti e le possibilità che C. avrebbe avuto di replicare a tali osservazioni. Da Senault a Bossuet, attraverso Varet e Nicole, tutti dimostrano una conoscenza vasta e precisa se non completa dell'opera corneliana, alla quale viene mossa l'accusa fondamentale di mostrare le passioni su scena senza condannarle. Nei suoi scritti teorici, C. evoca la questione della moralità del teatro, che, pur non essendo moralizzante, si pone la questione dell'utilità: la rappresentazione delle passioni non sembra necessariamente concepita in senso etico – come noto, C. rimane ambiguo sulla questione della catarsi – ma produce una moderazione delle passioni: l'umanesimo cristiano di C. non viene percepito dal rigore giansenista, dedito alla sua battaglia contro il teatro.