«Profiter de quelque chose à ma république». Poetica e politica nell'epistola "De l'art de la tragédie" di Jean de La Taille

Eugenio Refini

Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/7787>

DOI: 10.4000/studifrancesi.7787

ISSN: 2421-5856

Editore

Rosenberg & Sellier

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 1 juillet 2009

Paginazione: 234-250

ISSN: 0039-2944

Notizia bibliografica digitale

Eugenio Refini, ««Profiter de quelque chose à ma république». Poetica e politica nell'epistola "De l'art de la tragédie" di Jean de La Taille», *Studi Francesi* [Online], 158 (LIII | II) | 2009, online dal 30 novembre 2015, consultato il 09 janvier 2021. URL: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/7787> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.7787>

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

«Profiter de quelque chose à ma république».
Poetica e politica nell'epistola
“De l'art de la tragédie” di Jean de La Taille

Il breve trattato in forma di epistola *De l'art de la tragédie* di Jean de La Taille, che precede la tragedia *Saül le furieux* nell'edizione parigina del 1572¹, ha attirato l'attenzione di vari studiosi nel corso del Novecento, giunti spesso a risultati divergenti. Dopo l'edizione critica di West (1939) e la polemica recensione di Weinberg, il problema più spinoso nello studio dell'epistola è stato quello del rapporto di La Taille con la *Poetica* di Aristotele². Nonostante l'apprezzamento per l'accuratezza filologica dell'edizione West, Weinberg contestava i paralleli addotti dall'editore come prova certa di un'influenza diretta del trattato aristotelico. Più recentemente il problema è stato riaperto: secondo Charpentier La Taille avrebbe avuto in mente Aristotele nella stesura dell'*Art de la tragédie*, mentre per Kreyder le reminiscenze aristoteliche nel testo andrebbero ricondotte all'influsso dei commenti italiani alla *Poetica*³. Kreyder è tuttavia tornata sulla questione, rifiutando per esempio l'idea di una conoscenza diretta da parte del poeta francese del commento aristotelico di Lodovico Castelvetro, già indicato come fonte di La Taille da Zeppa de Nolva⁴.

Ringrazio di cuore Anne-Marie Jatton, che ha seguito con grande disponibilità ed entusiasmo le prime fasi del presente lavoro; Olivier Pot che mi ha permesso di approfondire la ricerca durante un preziosissimo soggiorno di studio presso l'Università di Ginevra. Un ringraziamento sentito devo anche a Rosanna Gorris, Anna Maria Raugui, Anne Schoysman.

(1) J. DE LA TAILLE, *De l'art de la tragédie*, in [Oeuvres], Paris, Frédéric Morel, 1572.

(2) ID., *De l'art de la tragédie*, édité par Frederick WEST, Manchester, Editions de l'Université, 1939; cfr. B. WEINBERG, recensione all'ed. West, «Modern Philology», XXXVIII, 1940, pp. 216-217. Il testo dell'epistola è stato anche riproposto da Forsyth che nella sua introduzione, seguendo Weinberg, ipotizza la conoscenza dei commenti italiani alla *Poetica* da parte di La Taille: «on peut affirmer seulement que, dans son traité, La Taille a mis à profit ses lectures de plusieurs théoriciens anciens et modernes et qu'il a, le premier en France, formulé des principes fondamentaux qui ont leurs origines, directement ou indirectement, dans la Poétique d'Aristote» (E. FORSYTH, *Introduction*, in J. DE LA TAILLE, *Saül le furieux. La Famine ou les Gabéonites*, édition critique avec introduction et notes par E. FORSYTH, Paris, Didier, 1968, p. xxxv). L'epistola è stata più recentemente pubblicata insieme a *Saül le furieux* nella prima serie del *Théâtre Français de la Renaissance: La tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX, 1568-1573*, Firenze, Olschki, 1992, vol. 4. Per il testo del-

l'epistola, introdotto da Laura KREYDER, cfr. ivi, pp. 205-213. Tutte le citazioni – comprese quelle dalle altre epistole di La Taille – provengono da quest'edizione; l'epistola prefatoria a *La Famine* si trova invece nel vol. 5 della stessa serie (*La tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX, 1573-1575*, Firenze, Olschki, 1993).

(3) F. CHARPENTIER, “L'art de la tragédie” de Jean de La Taille et la doctrine classique, in *Études sur Étienne Dolet, le théâtre au XVI^e siècle, Les Forez. Mélanges à la mémoire de C. Longeon*, Genève, Droz, 1993, pp. 151-160 (poi in *Par ta colère nous sommes consumés*, textes réunis par M. M. FRAGONARD, Orléans, Paradigme, 1998, pp. 47-57); L. KREYDER, *Introduction* a J. DE LA TAILLE, *Saül le furieux*, in *La tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX, 1568-1573*, cit., pp. 179-199 (sull'epistola si vedano le pp. 182-185). Sulla diffusione dei commenti italiani in Francia, cfr. il quadro sintetico offerto da Fragonard: «il n'est pas évident que les auteurs français ont lu les commentaires italiens, en tout cas les Arts poétiques et même les préfaces, et même la préface si neuve de Jean de La Taille, n'en portent pas la trace systématique» (M.M. FRAGONARD, *Introduction*, in *Par ta colère nous sommes consumés*, cit., p. 16).

(4) L. KREYDER, *Sur la dramaturgie de Jean de La Taille: “L'art de la tragédie”*, in *Le théâtre biblique de La Taille*, études réunies par Y. BELLENGER, Paris, Champion, 1998, pp. 125-151. Kreyder approfondisce alcuni temi toccati nella sua edizione del testo di La Taille; nonostante la rigidità della sua

Guardando da vicino l'epistola di La Taille, la presenza di Aristotele sembra dubbia: un confronto attento con la *Poetica* non permette di individuare analogie decisive e le osservazioni di Weinberg mantengono ancora tutta la loro validità. È tuttavia possibile rilevare nel testo numerosi elementi che, oltre a chiarire gli effettivi rapporti con la tradizione aristotelica, fanno luce sul ruolo che giocano in La Taille la matrice oraziana da un lato, e la riflessione del Cinquecento francese sui generi letterari dall'altro. Dopo aver illustrato l'influenza di Giulio Cesare Scaligero e di vari testi teorici francesi di metà secolo che affrontano problemi effettivamente vicini a quelli trattati da La Taille (§1), cercherò di mostrare cosa legghi davvero l'epistola alle idee esposte nella *Poetica* d'Aristotele (§2). Questo permetterà di mettere a fuoco la poetica di La Taille sullo sfondo del percorso intellettuale, ideologico e politico che coinvolge tutta la sua opera: i riferimenti ai dibattiti che animano la cultura francese dei primi anni Settanta del Cinquecento sono, a mio avviso, imprescindibili per una corretta interpretazione dell'epistola (§3). In quest'ottica, e supponendo che lo scopo primario del testo sia più ideologico e politico che propriamente poetico, sarà più agevole comprenderne il lato polemico (§4), i legami con la cultura riformata (§5) e, infine, grazie ad un seppur rapido confronto con la tragedia *Saül le furieux* (§6) e le altre epistole prefatorie di La Taille (§7), la natura essenzialmente politica della sua poetica teatrale.

Weinberg ha osservato che l'*Art de la tragédie* è strutturata secondo le regole della retorica classica: inquadrati da un'apostrofe e da un congedo rivolti alla destinataria (la principessa Henriette de Clèves) si distinguono due sezioni rispettivamente dedicate a questioni d'*inventio* e *dispositio*. Si ha però l'impressione che il critico, per difendere l'epistola dall'accusa di carenze strutturali, abbia insistito troppo su tale aspetto. L'epistola non è infatti un trattato sistematico ed alcune incertezze nell'esposizione dei precetti poetici andranno imputate alla specificità del genere di riferimento (si pensi, *in primis*, all'*Ars poetica* di Orazio)⁵. La struttura del testo non sembra avere come modello la prassi analitica della *Poetica* di Aristotele: il poeta francese, come Orazio ai suoi tempi, osserva ciò che gli sta attorno e, con lo sguardo rivolto ad una società vessata dai conflitti religiosi e civili, propone la sua idea di tragedia. Si cercherà invano nel breve trattato una risposta alla domanda "Cos'è la tragedia?": il poeta, intimamente coinvolto dalla storia contemporanea, sembra piuttosto domandarsi quale possa essere il ruolo della tragedia nella Francia devastata dalle guerre di religione⁶.

posizione sull'influenza di Castelvetro, l'articolo ha il merito di sottolineare il peso ideologico e politico dell'epistola. Per una prima dimostrazione della conoscenza di Castelvetro (1570) da parte del poeta francese, cfr. C. ZEPPA DE NOLVA, *Tragédie italienne et française au XVI^e siècle*, «Rêvue des Études Italiennes», II, 1937, pp. 189-201 (poi in *Études sur Étienne Dolet, le théâtre au XVI^e siècle*, cit., pp. 59-71); e Id., *Jean de La Taille et la règle des unités*, in *Mélanges de philologie, de littérature et d'histoire offerts à A. Ernout*, Paris, Klincksieck, 1940, pp. 397-406.

(5) Convincenti, a questo proposito, le osservazioni di Hall che, sottolineando l'assenza di una struttura veramente sistematica nell'epistola, ricorda la priorità del modello oraziano: «Unlike his plays, "De l'Art de la Tragédie" is poorly planned and often cryptically expressed; it is not by a systematic scholar, but by an educated gentleman with a

keen interest in his art. La Taille is slighting about Horace, but the "Ars poetica", well known during the Renaissance, is the ultimate source of many points, although he cites Aristotle and is indebted to Castelvetro» (K.M. HALL, *Introduction*, in J. DE LA TAILLE, *Dramatic Works*, ed. by K.M. HALL and C. N. SMITH, London, The Ashton Press, 1972, p. 6).

(6) La linea oraziana in cui si inserisce il testo di La Taille è ben individuata da Kreyder, che pure non cita esplicitamente l'*Ars poetica*: «La Taille ne va pas expliquer et décrire, mais bien prescrire et proscrire; énoncer, dans un premier temps, les préceptes auxquels la tragédie doit se conformer, et dans un deuxième (qui correspond à sa réfutation polémique) ce qui ne lui est pas conforme» (L. KREYDER, *Sur la dramaturgie de Jean de La Taille*, cit., p. 130).

1 – L'obiettivo di Jean de La Taille trapela già nella sua definizione del genere tragico:

La tragédie donc est une espèce, et un genre de poésie non vulgaire, mais autant élégant, beau et excellent qu'il est possible. Son vrai sujet ne traite que de piteuses ruines des grands seigneurs, que des inconstances de Fortune, que banissements, guerres, pestes, famines, captivités, exécrables cruautés des tyrans, et bref, que larmes et misères extremes⁷.

Il poeta non parla di *mimesis* né di *katharsis*, i due termini chiave della definizione aristotelica di tragedia, ed il tentativo di individuare nelle sue parole analogie con il testo del filosofo greco non soddisfa.⁸ L'uso dei termini «espèce» e «genre», inoltre, non è chiaro: il greco *eidos* ('specie') fu tradotto in vario modo nel Rinascimento, dal *genus* di Alessandro Pazzi, che sarà poi alla base del francese «genre», al latino *forma* di Pietro Vettori. Castelvetro traduce *eidos* con il volgare italiano «spezie», calco del latino *species*, ed è senz'altro questa la traduzione più fortunata. Il termine «spezie» risulta del resto ampiamente usato nel Cinquecento nell'ambito della teoria dei generi letterari proprio con il significato di «parte di un genere letterario»⁹. I due termini non significano la stessa cosa e la soluzione adottata da La Taille sembra accorpere le varie opzioni offerte dal vocabolario tecnico del suo tempo. La conoscenza del commento di Castelvetro potrebbe senz'altro giustificare la sua definizione di tragedia, ma si dovrà forse pensare all'influenza parallela di varie fonti, dai *Poetices libri septem* di Giulio Cesare Scaligero (Lione, 1561) a testi teorici francesi coevi che sembrano lasciare in vario modo tracce nell'*Art de la tragédie*.

La Taille prosegue affermando che si tratta di un genere di poesia «non vulgaire»: il poeta potrebbe riferirsi ad un'implicita opposizione con il genere comico, ed in particolar modo allo statuto dei suoi personaggi che appartengono al popolo, ma è forse meglio muoversi sul piano dello stile. In tale prospettiva è possibile trovare un'analogia interessante con quanto proprio Scaligero dice sulla tragedia: essa necessita di una «oratio gravis, culta, a vulgi dictione aversa», e tale canone stilistico sembra coerente con le parole di La Taille¹⁰. La formula «autant élégant, beau et excellent qu'il est possible» si presta ad un confronto con gli aggettivi latini «gravis» e «cultus», e Scaligero può essere anche una fonte per la più ampia definizione dei soggetti tragici¹¹. Quelli rievocati da La Taille derivano chiaramente dalla tradizione antica, ma salta agli occhi il tentativo di legare tale tradizione al presente. È questo un aspetto

(7) J. DE LA TAILLE, *De l'art de la tragédie*, 19-23.

(8) Cfr. ARISTOTELE, *Poetica*, 1449b 24-29. Il rapporto individuato da Charpentier tra «μικροὶς πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας» e gli aggettivi utilizzati da La Taille («élevé» e «pitoyable»), non costituisce prova certa di un riecheggiamento della *Poetica* – e lo stesso vale per la questione della *katharsis*, troppo facilmente legata da Charpentier a ciò che La Taille dice sulla pietà nella tragedia (si tratta, come si vedrà, di un sentimento che non ha molto in comune con la 'purgazione' aristotelica delle passioni).

(9) Cfr. *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, XIX, p. 775, n. 15; la parola 'specie' (di cui 'spezie' è forma più antica), è definita come «suddivisione di un genere letterario», ed una delle prime attestazioni è nella traduzione della *Poetica* di Alessandro Pazzi (1536). La traduzione del binomio aristotelico *genos/eidos* (lat. *genus/species*) resta un capitolo controverso nella storia delle interpretazioni e traduzioni

della *Poetica* di Aristotele nel Rinascimento.

(10) JULIUS CAESAR SCALIGERUS, *Poetices libri septem ad Sylvium filium*, Lugduni, apud A. Vincentium, 1561. L'edizione moderna di riferimento è ID., *Poetices libri septem - Sieben Bücher über die Dichtkunst*, unter Mitw. von M. FUHRMANN hrsg. von L. DEITZ und G. VOGT-SPIRA, Stuttgart-Bad Cannstatt, Frommann-Holzboog, 1994, 5 bd. Per la citazione, cfr. I, vi, 4-7.

(11) Si propone per intero il passo cui si è già fatto riferimento: «In Tragoedia reges, principes ex urbibus, arcibus, castris; principia sedatoria, exitus horribiles; oratio gravis, culta, a vulgi dictione aversa; tota facies anxia: metus, minae, exsilia, mortes» (ivi, I, vi, 4-7). Ma cfr. anche la lista proposta nel III libro: «Res tragicae grandes, atroces, iussa regum, caedes, desperationes, suspensio, exilia, orbitates, parricidia, incestus, incendia, pugnae, occaecationes, fletus, ululatus, conquestiones, funera epitaphia, epicedia» (ivi, III, xcvi, 17-21).

che egli condivide con altri letterati francesi del tempo, troppo spesso dimenticati per privilegiare la ricerca di fonti straniere – essenzialmente italiane – del trattatello di La Taille. Basti pensare a Jacques Peletier du Mans che nel suo *Art poétique* (1555) non solamente propone come personaggi tragici «rois, princes et grans seigneurs», con una formulazione quasi identica a quella di La Taille, ma offre anche una lista di materie tragiche in cui i «definemens de fortune» sembrano anticipare le «inconstances de fortune» dell'*Art de la tragédie*, vero e proprio *Leitmotiv* nella tragedia francese del Rinascimento¹².

Qualche anno prima dell'*Art* di Peletier, troviamo una definizione analoga del soggetto tragico in Lazare de Baïf e Guillaume Bochetel. Il primo, nella prefazione alla sua traduzione dell'*Elettra* di Sofocle (Parigi, 1537), afferma che la «tragédie est une moralité composée des grands calamitez, meurtres et adversitez survenues aux nobles et excellentz personnaiges»¹³: La Taille, polemico nei confronti della tradizione teatrale tardo-medievale¹⁴, rifiuterà ogni forma di associazione tra tragedia e «moralité», ma la definizione di Baïf apre già la strada alla possibilità di leggere in chiave contemporanea i soggetti tragici. Ancor più indicativo, in tale direzione, ciò che Bochetel dice nella prefazione alla sua traduzione dell'*Ecuba* di Euripide (Parigi, 1544) in cui lo scopo del genere tragico è pensato in funzione di una dimensione essenzialmente cortigiana della rappresentazione teatrale. Le tragedie, secondo Bochetel, sono infatti state inventate «pour remontrer aux roys et grans seigneurs l'incertitude et lubrique instabilité des choses temporelles»¹⁵; la riflessione del traduttore di Euripide va quindi al di là delle parole di Baïf e, non fermandosi esclusivamente sulla materia tragica, affronta il problema della sua ricezione da parte di un pubblico 'ideale' e, al tempo stesso, ben definito come quello della corte.

Le definizioni cui si è fatto riferimento condividono il tema dell'incertezza della Fortuna che, centrale nella riflessione di La Taille, aveva ricevuto una codificazione precisa in Francia all'inizio del secolo: il percorso all'indietro attraverso i testi di Scaligero, Peletier, Baïf e Bochetel approda in effetti ai *Praenotamenta* di Josse Bade (Lione, 1502). Il trattato, nato in margine alle edizioni di Terenzio, è il punto di riferimento imprescindibile per ogni riflessione sui generi teatrali nel Rinascimento francese, e la sua definizione del genere tragico contiene *in nuce* tutti gli sviluppi successivi:

Tragoedia est quidam ludus metricus compositus in quo principaliter ostenditur fragilitas humanarum rerum. Nam reges et principes qui se primum perbeatos et perquam felices arbitrantur, in fine tragoediarum in extremam miseriam redacti exclamationibus et dedignationibus caelum et terram confundunt, omniaque et caelestia et terrestria incusant¹⁶.

(12) J. PELETIER DU MANS, *L'art poétique*, Lyon, Jean de Tournes et Guil. Gazeau, 1555. Il passo merita di essere riportato per intero data la somiglianza con il testo di La Taille: «dans la tragédie s'introduisent Rois, Princes et grands Seigneurs [...] la fin est toujours luctueuse et lamentable, ou horrible à voir. Car la matière d'icelle [de la tragédie, ndr] sont occisions, exilz, malheurs, definemens de fortunes, d'enfants et de parents» (cfr. Id., *Art poétique*, éd. de A. BOULANGER, Paris, Les Belles Lettres, 1930, II, pp. 189-190). La lista di Peletier si basa evidentemente sulla tradizione tragica greca e senecana. In La Taille, coerentemente con l'evoluzione della situazione socio-politica francese tra 1555 e 1572, si assiste ad un forte intervento della storia contemporanea nel soggetto tragico.

(13) L. DE BAÏF, *Tragédie de Sophocle intitulée Electra*, Paris, Estienne Roffet, 1537 (testo cit. in B. WEINBERG, *Critical Prefaces of the French Renaissance*, New York, AMS Press, 1970, p. 73).

(14) Per la critica ai generi teatrali popolari, cfr. J. DE LA TAILLE, *De l'art de la tragédie*, 83-93, 110-116; Id., *Les corrivaux*, prologo, *passim*.

(15) G. BOCHETEL, *La tragédie d'Euripide nommée Hecuba*, Paris, Robert Estienne, 1544. Bochetel usa parole molto simili a quelle di Baïf: i soggetti tragici sono «grans inconveniens, miseres et calamitez» (B. WEINBERG, *Critical Prefaces*, cit., p. 108).

(16) Cit. in H. W. LAWTON, *Handbook of French Renaissance Dramatic Theory*, Manchester, Manchester University Press, 1949, p. 28.

La «fragilitas humanarum rerum» è ciò che più colpisce i primi lettori di Bade: il *topos*, destinato ad arricchirsi progressivamente di numerose implicazioni ideologiche e politiche, giunge all'*Art* di Jean de La Taille che farà proprio della tragedia tutt'altro che un genere d'evasione.

2 – Dopo la lista dei casi tragici, La Taille si sofferma sul problema del 'vero scopo' della tragedia:

La vraie et seule intention d'une tragédie est d'émouvoir et de poindre merveilleusement les affections d'un chacun, car il faut que le sujet en soit si pitoyable et poignant de soi, qu'étant même en bref et nûment dit, engendre en nous quelque passion¹⁷.

È questo il passo dell'epistola che maggiormente ricorda la *Poetica* aristotelica¹⁸: la tragedia deve «émouvoir» e «poindre merveilleusement les affections»; il soggetto, «pitoyable et poignant», deve «engendrer en nous quelque passion». Quello che Aristotele dice sulla purgazione delle passioni non sembra però avere una ricaduta effettiva nella formulazione di La Taille che si confronta con un dibattito critico già lungo, ma ancora irrisolto, nel tentativo di inserirvi la propria concezione di tragedia. I commentatori italiani avevano infatti lungamente discusso sulla questione della *katharsis* senza giungere ad un risultato univoco¹⁹: per quanto riguarda La Taille, lo scopo della tragedia non è purificare gli spettatori da quelle passioni che vedono rappresentate sulla scena; essi dovranno più propriamente essere sensibilizzati dalla tragedia stessa alle situazioni che essa mette in scena e che, secondo il poeta, rappresentano bene ciò che succede nella Francia contemporanea.

Aggettivi come «pitoyable» e «poignant» hanno però evidentemente a che fare con la tradizione aristotelica²⁰. Nonostante che la conoscenza della *Poetica* da parte di La Taille sia dubbia, non si può dimenticare che i commenti cinquecenteschi erano sempre accompagnati dal testo in greco, latino o volgare²¹. Se La Taille conobbe il commento di Castelvetro, poté senz'altro dare almeno uno sguardo al testo di Aristotele, ed è inoltre possibile che, analogamente a letterati come Jacques Grévin e André Rivaudeau, abbia potuto confrontarsi con la *Poetica* negli anni della sua formazione parigina al seguito di umanisti quali Marc-Antoine Muret e Jean Dorat. Almeno una decina d'anni di impegni militari separano però il periodo degli studi dalla redazione dell'epistola ed è alquanto improbabile che La Taille sia tornato a meditare puntualmente sul testo della *Poetica* all'inizio degli anni Settanta. Il fatto che l'*Art de la tragédie* non presenti tangenze stringenti con il trattato aristotelico non esclude l'ipotesi che La Taille avesse avuto modo di conoscerlo, e questo potrebbe

(17) J. DE LA TAILLE, *De l'art de la tragédie*, 28-31.

(18) La paura e la pietà come elementi centrali nella ricezione del soggetto tragico sono più volte menzionati in ARISTOTELE, *Poetica*, 1452a 1-7; 1452b 30-35; 1453b 3-7. In 1452a 1-7 essi sono esplicitamente legati da Aristotele al 'meraviglioso' ed il riferimento al meraviglioso torna anche in La Taille.

(19) Nell'Italia del Cinquecento maturo si discuteva ancora sul fine della tragedia in relazione al problema della *katharsis*. La riflessione sullo scopo della tragedia è, in Jean de La Taille, soprattutto legata alla possibilità di un intervento diretto nella società contemporanea, ed è bene ricordare che il problema della *katharsis* aristotelica è solitamente lasciato da parte dai letterati e teorici francesi del tempo: come ha mostrato bene Lawton, l'unico au-

tore che sembra aprirsi – forse inconsciamente – a tale questione è proprio La Taille. Tuttavia, come si vedrà, la riflessione del poeta sulle 'passioni' conduce altrove. Cfr. H.W. LAWTON, *Sixteenth-Century French Tragedy and Catharsis*, in *Essays presented to C. M. Girdlestone*, Newcastle, University of Durham, 1960.

(20) Cfr. F. CHARPENTIER, "L'art de la tragédie" de Jean de La Taille et la doctrine classique, cit., *passim*.

(21) Emblematico il caso di Lodovico Castelvetro che propone il testo di Aristotele, la traduzione italiana e un commento minuzioso (Vienna, 1570), con la possibilità di passare facilmente dall'uno all'altro (cfr. L. CASTELVETRO, "Poetica" d'Aristotele *vulgarizzata e sposta*, a cura di W. ROMANI, Roma-Bari, Laterza, 1978-1979).

anzi giustificare quelle reminiscenze aristoteliche che pure sono indubitabilmente presenti nel testo²².

A questo proposito è per esempio opportuno osservare che le passioni, secondo La Taille, devono essere generate nel pubblico anche da un soggetto tragico «en bref et nûment dit»: la tentazione di legare questa affermazione al passo in cui Aristotele afferma che la tragedia deve essere composta in modo tale da produrre i suoi effetti alla sola lettura è forte, ma occorre valutare attentamente ciò che l'autore trattiene davvero della lezione aristotelica²³. La Taille sembra testimoniare una ricezione non sistematica di Aristotele che, non permettendogli di penetrare a fondo le grosse questioni teoriche sollevate dalla *Poetica*, si traduce in un uso del vocabolario aristotelico semplificato e funzionale al suo progetto intellettuale.

3 – Lo scopo dell'epistola a Henriette de Nevers non si colloca infatti solo sul piano delle regole poetiche: La Taille, dopo aver fornito alcune indicazioni in proposito, rinvia i lettori ad Orazio ed Aristotele per una trattazione approfondita di questi problemi. Il sintetico percorso tra le regole della scrittura tragica si conclude infatti con una professione di modestia rivolta apertamente alla destinataria: Aristotele ed Orazio «ont continué plus amplement et mieux que moi, qui ne me suis accomodé qu'à vous, et non aux difficiles et graves oreilles des plus savants»²⁴.

Prima di essere un trattato di poetica, l'*Art* è una prefazione alla tragedia *Saül* indirizzata ad un personaggio storico ben preciso, la cui identità ci dice molto sulle intenzioni dell'autore. Henriette de Clèves, principessa di Nevers, è la nipote di Antonio di Borbone, al servizio del quale il poeta aveva preso le armi durante la prima guerra di religione, ma è anche la cugina di Enrico di Navarra, futuro re di Francia col nome di Enrico IV, uno degli interlocutori privilegiati del poeta²⁵. Il cammino ideologico, politico ed intellettuale di Jean de La Taille si inserisce in un contesto preciso e, come altre sue opere, anche l'*Art de la tragédie* cerca di rispondere ad una domanda che è in primo luogo d'ordine politico – ed è in quest'aspetto che risiede, credo, il vero scopo del testo.

L'apostrofe alla principessa con cui si apre l'epistola è basata su un parallelismo tra i soggetti delle tragedie e la tragica condizione della Francia all'indomani della morte di Enrico II, Francesco II e Antonio di Borbone. «Princes, seigneurs, chevaliers et gentilshommes» sono i protagonisti dei rivolgimenti di Fortuna che dilaniano la Francia contemporanea:

Madame, combien que les piteux désastres advenus naguères en la France par nos guerres civiles, fussent si grands, et que la mort du roi Henry, du roi son fils, et du roi de Navarre, votre oncle, avec celle de tant d'autres princes, seigneurs, chevaliers et gentilshommes, fût si pitoyable qu'il ne faudrait ja d'autre chose pour faire des tragédies: ce néanmoins pour n'en être du tout le propre sujet, et pour ne remuer nos vieilles et nouvelles douleurs, volontiers je m'en déporte, aimant trop mieux décrire le malheur d'autrui que le nôtre, qui m'a fait non seulement voir les deux rechutes de nos folles guerres, mais y combattre, et rudement y être blessé²⁶.

(22) È bene ricordare che il testo della *Poetica* era accessibile in Francia nella traduzione di Alessandro Pazzi de' Medici a partire dal 1542 in un'edizione pubblicata proprio a Parigi. Cfr. ARISTOTELIS *Poetica*, per Alexandrum Paccium ... in latinum conversa, Venetiis, in aedibus haeredum Aldi et A. Asulani, 1536; Basileae, per B. Lasium et T. Platterum, 1537; Paris, 1542 (ma s.l.s.n.).

(23) ARISTOTELE, *Poetica*, 1453b 3-6.

(24) J. DE LA TAILLE, *De l'art de la tragédie*, 80-83.

(25) Ad essi La Taille aveva indirizzato poesie che dovrebbero essere esaminate nell'ambito di una ricerca più approfondita sui legami del poeta con alcune delle figure più significative della storia francese coeva e sulla loro ricaduta nella sua produzione.

(26) J. DE LA TAILLE, *De l'art de la tragédie*, 1-9.

L'uso degli aggettivi «piteux» e «pitoyable» in riferimento ai disastri delle guerre civili è parallelo alle «piteuses ruines des grands seigneurs» che sono, come si è visto, il soggetto tragico per eccellenza. Tale analogia non permette tuttavia al poeta di utilizzare la storia contemporanea come materia per una tragedia, e la sua voce si leva qui con un forte afflato autobiografico che offre una delle chiavi fondamentali d'accesso alla concezione del teatro tragico di La Taille. Il poeta ricorda alla destinataria i recenti episodi della storia francese che egli ha vissuto in prima persona, e la sua testimonianza biografica conferisce una forte autorevelazione al suo giudizio.

Le guerre di religione sono, a suo avviso, folli; ciononostante egli ha preso le armi, ha combattuto ed è stato ferito. Quest'impegno gli permette di porsi quasi sullo stesso piano dei principi cui si rivolge, e la partecipazione emotiva di «nos vieilles et nouvelles douleurs» lo unisce a loro. La rinuncia a sfruttare questi ricordi recenti ed ancora scottanti come materia per una tragedia (egli preferisce di gran lunga «décrire le malheur d'autrui que le nôtre») sembra riecheggiare la nota teoria aristotelica del piacere formulata nella *Retorica*, ma il contesto permette di scorgervi sfumature ulteriori. L'uso frequente dei possessivi («nos douleurs», «notre malheur») unisce sì il poeta ai principi, primi protagonisti delle vicende evocate, ma al tempo stesso rivela la matrice malinconica e partecipe dello sguardo con cui il poeta osserva il mondo devastato che lo circonda.

La tragedia di *Saül* è quindi un mezzo per riflettere sul presente e sul destino dei sovrani: la storia dolorosa del re biblico è concepita come un *exemplum* e troviamo già in La Taille quell'idea didattica del genere tragico che sarà formulata dallo stesso Ronsard²⁷. Se la scelta del soggetto e del protagonista sembra rispettare la lezione aristotelica, l'idea di una tragedia «didascalique et enseignante» è tipica della teoria letteraria francese del Cinquecento²⁸. Lo scopo della tragedia in Aristotele non ha nulla a che vedere con il tentativo di fornire al pubblico una lezione di morale, ed anche questo conferma che un'eventuale conoscenza della *Poetica* da parte di La Taille non tocca il cuore della riflessione aristotelica.

4 – I cenni all'epoca contemporanea nell'epistola sono peraltro molto numerosi e una semplice stima quantitativa mostra che la sezione effettivamente dedicata ad *inventio* e *dispositio* non costituisce che un terzo del testo. La parte successiva, che affronta alcuni aspetti dell'*elocutio*, è in realtà una polemica accesa nei confronti della politica culturale coeva e dei generi teatrali popolari che impediscono la rinascita delle forme classiche. La Taille, come già aveva mostrato Weinberg, si inserisce in una tradizione polemica che risale in primo luogo a Charles Estienne, e che rifiuta

(27) È noto che Ronsard, eccezion fatta per un giovanile esperimento di traduzione, non ha mai composto testi teatrali. Lebègue ha però individuato proprio nel massimo esponente della Pléiade un interesse non trascurabile per le arti drammatiche e la loro retorica che, sul piano dei precetti poetici, trova una chiara formulazione in un passo della prefazione postuma alla *Franciade*: «Si les sentences sont trop frequentes en ton oeuvre heroïque, tu le rendras monstrueux, [...] si ce n'estoit en la tragedie et la comedie, lesquelles sont du tout didascaliques et enseignantes, et qu'il faut qu'en peu de parolles elles enseignent beaucoup, comme miroeurs de la vie humaine: d'autant qu'elles sont bornées et limitées de peu d'espace, c'est à dire d'un jour entier. Les plus excellens maistres de ce mestier les commencent d'une minuit à l'autre, et non du point du jour au

Soleil couchant, pour avoir plus d'estendue et de longueur de temps» (cit. in R. LEBÈGUE, *La Pléiade et le théâtre*, in *Lumières de la Pléiade*, Paris, Vrin, 1966, pp. 87-96: p. 90). Se l'attenzione di Ronsard è soprattutto rivolta alla questione dell'unità di tempo, l'affermazione più rilevante è però quella del fine didascalico e pedagogico dei generi teatrali. Essa rivela infatti una concezione del tutto analoga a quella di La Taille e di altri autori vicini alle istanze della Pléiade.

(28) Sulla scelta dei personaggi, cfr. J. DE LA TAILLE, *De l'art de la tragédie*, 35-37: «Que le sujet aussi ne soit de seigneurs extrêmement méchants, et que pour leurs crimes horribles ils méritassent punition, ni aussi par même raison de ceux qui sont du tout bons, gens de bien et de sainte vie». Per la matrice aristotelica di queste parole, cfr. ARISTOTELE, *Poetica*, 1452b 34-39; 1453a 1-12.

categoricamente i «badinages» e le «sottises» ereditati dal Medioevo²⁹. Ma l'autore di *Saül le furieux* non si ferma ai problemi della forma e dello stile.

Il legame con l'antichità classica è la prima tappa verso la (re)invenzione di un genere teatrale che possa agire concretamente su coloro che detengono il potere. In linea con i poeti della Pléiade, La Taille ha una concezione aristocratica ed elitaria della cultura e della letteratura, ed il rifiuto del «badinage des farces» è coerente con la scelta di un pubblico elevato e selezionato:

Plût à Dieu que les rois et les grands sussent le plaisir que c'est de voir réciter, et représenter au vif une vraie tragédie ou comédie en un théâtre tel que je saurais bien deviser, et qui jadis était en si grande estime pour le passe-temps des Grecs et des Romains³⁰.

I re e i potenti, protagonisti al tempo stesso delle tragedie e della storia contemporanea, sono anche il pubblico cui una tragedia come *Saül* è rivolta, e tale cortocircuito ci allontana molto dalla *Poetica*. Se nella *polis* greca la tragedia è destinata a tutti, nella Francia del Cinquecento la tragedia è concepita come un utile passatempo per i signori. La Taille, che accosta alla polemica letteraria una forte polemica contro la vita cortigiana, tenta di inserire il teatro in un progetto culturale e morale volto alla formazione dei potenti, ed il poeta formula in modo ancor più preciso quest'idea all'inizio degli anni Settanta nel poema *Le prince nécessaire* dedicato ad Enrico di Navarra. L'epistola a Henriette de Nevers presenta un'affinità tematica sorprendente con il poema che assegna al teatro un ruolo centrale nella vita della corte. La «chasse et le vol des oiseaux», esplicitamente citati nell'epistola come gli svaghi più piacevoli a corte, possono essere utilmente alternati alle rappresentazioni teatrali. L'analogia con le posizioni espresse nel poema è evidente:

Le plaisir nécessaire où il doit plus s'ébattre
Est de voir réciter parfois en un théâtre
La vraie tragédie à la façon des Grecs,
La comédie aussi, pour en tirer exprés
Double fruit et plaisir, car par la comédie
Verra l'état du peuple et par la tragédie
Verra jouer le sien – passe-temps aussi beaux
Peut-être que la chasse ou le vol des oiseaux!³¹

Alla polemica si unisce poi la difesa dello statuto dei poeti, messo spesso in discussione dai «jeunes courtisans». La nobiltà della spada e la nobiltà delle lettere sono, secondo il poeta, sullo stesso piano, e l'idea che la poesia possa essere utile alla società proprio come le armi è un *Leitmotiv* ch'egli sfrutta abbondantemente dopo la ferita in pieno viso ricevuta durante la battaglia di Arnay-le-Duc e il suo ritiro dalla guerra.

Il *labor limae* oraziano è quindi la vera arma del poeta e distingue l'alta creazione poetica dalle «choses si fades et malplaisantes» diffuse all'epoca. La Taille si oppone

(29) Cfr. B. WEINBERG, *Charles Estienne et Jean de La Taille*, «Modern Language Notes», LXI, 1946, pp. 262-265. Molti passi dell'*Art de la tragédie* e del prologo della commedia *Les corrivaux* derivano da un'epistola *Au lecteur* che Estienne aveva pubblicato con la sua traduzione dell'*Andria* di Terenzio nel 1542, ed ancora nel 1543 con *La comédie du Sacrifice ou les Abusés*, traduzione della commedia italiana *Gli Ingannati* degli Accademici Intronati di

Siena. L'epistola, testo fondamentale per la teoria dei generi teatrali nel Rinascimento francese, è oggi accessibile in C. ESTIENNE, *La comédie du Sacrifice*, in *La comédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX, 1541-1554*, Firenze-Paris, Olschki-PUF, 1994, vol. 6, pp. 91 ss.

(30) J. DE LA TAILLE, *De l'art de la tragédie*, 93-96.

(31) ID., *Le Prince Nécessaire*, versi cit. in KREYDER, *Introduction à Saül le furieux*, cit., p. 209.

all'idea di un *furor* divino non sorretto dall'*ars*, condizione imprescindibile che differenzia i veri poeti dai semplici «rimeurs»³². Il *labor limae* è per il letterato ciò che la spada è per il cavaliere: un mezzo per impegnarsi al massimo nel presente della storia e per influenzare positivamente i potenti³³. In tale ottica la tragedia sembra a La Taille un genere letterario privilegiato: la storia antica, con i casi degli Scipioni e di Augusto, testimonia l'importanza del legame tra il potere e il teatro, e non è un caso che il riferimento sia latino, e non greco³⁴. Il modello tragico più importante nel Rinascimento francese è in effetti Seneca, associato ad un'idea di tragedia molto diversa da quella greca³⁵. Seneca mette in scena le dinamiche più spaventose del potere tirannico, proponendo ai secoli successivi una riflessione critica d'ordine sia morale che politico.

Il drammaturgo latino, esplicitamente citato nell'*Art de la tragédie* come uno degli *auctores* da imitare, è presente a La Taille fin dal titolo della sua prima tragedia³⁶: *Saül le furieux* cita chiaramente l'*Hercules furens* senecano, anche se evoca pure il titolo francese del già celeberrimo poema ariostesco, *Roland furieux* (lo stesso Ariosto, del resto, si era ispirato a Seneca per il titolo della sua opera maggiore). L'imitazione dell'autore latino è evidente nel *Saül* che non si limita a rielaborare certi passi dell'*Hercules furens*, ma sfrutta anche *Medea* ed *Edipo*³⁷. Inoltre, proprio nell'*Art*, laddove il poeta propone due esempi di soggetto tragico, il riferimento è ancora a Seneca: il caso tragico di Tieste è citato insieme a quello di *Saül*, e tale associazione conferma lo stretto rapporto che lega il poeta francese al latino³⁸. La scelta di un soggetto eminentemente politico è nondimeno confermata più avanti nell'epistola quando La Taille sembra voler scongiurare anche i pur minimi riferimenti che il titolo *Saül le furieux* attiva in modo pressoché automatico: «Pour conclusion, je n'ai des histoires fabuleuses mendié ici les fureurs d'un Athamant, d'un Hercule, ni d'un Roland, mais celles que la Verité même a dictées, et qui portent assez sur le front leur sauf-conduit

(32) J. DE LA TAILLE, *De l'art de la tragédie*, 117-120: «cette sorte opinion de penser qu'on naisse, et qu'on devienne naturellement excellent en cet art, avec une fureur divine sans suer, sans feuilleter, sans choisir l'invention, sans limer les vers, et sans noter en fin de compte qu'il y a beaucoup de rimeurs et peu de poètes».

(33) Il legame tra la 'piuma' e la 'spada' è ricco di molte implicazioni nelle società d'antico regime. Per quanto riguarda il Rinascimento francese si può fare riferimento al prezioso inquadramento fornito da M. M. FRAGONARD, *La plume et l'épée: la littérature des guerres de religion*, Paris, Gallimard, 1989; e EAD., *Les dialogues du prince et du poète: littérature française de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1990. Sul rapporto tra principe e letterato tornerò poco oltre.

(34) J. DE LA TAILLE, *De l'art de la tragédie*, 120-126: «Mais je ne dois non plus avoir de honte de faire des tragédies que ce grand empereur Auguste, lequel, nonobstant qu'il pouvait toujours être empêché aux affaires du monde, a bien pris quelquefois le plaisir de faire une tragédie nommée Ajax, qu'il effaça depuis, pour ne lui sembler, peut-être bien faite; même que plusieurs ont pensé que ce vaillant Scipion avec son Laelius a fait les comédies que l'on attribue à Térence». Questi *exempla*, che La Taille poteva trovare in Svetonio, rafforzano l'idea del rapporto tra il teatro ed il potere. Il 'piacere' dei potenti non è più solamente passivo, legato alla lettura dei testi teatrali o alla loro messa

in scena, ma diventa attivo. Il modello del principe-letterato è d'altra parte vivo nel Rinascimento e basta pensare, proprio in Francia, alla figura di Francesco I.

(35) Per un ragguaglio sulla diffusione delle tragedie senecane nel Rinascimento, cfr. *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, études réunies et présentées par J. JACQUOT, Paris, CNR, 1964; tra gli studi ivi compresi, si veda soprattutto J. JACQUOT, *Sénèque, la Renaissance et nous*, pp. 271-307.

(36) Il canone tragico antico comprende, secondo La Taille, Sofocle, Euripide e Seneca. Cfr. J. DE LA TAILLE, *De l'art de la tragédie*, 87-88.

(37) Cfr. L. KREYDER, *Introduction à Saül le furieux*, cit., *passim*.

(38) Notevole che facendo riferimento a Tieste e Saül il poeta taccia i nomi dei due personaggi evocati. Se la storia di Tieste è facilmente riconoscibile, per quella di Saül La Taille sfrutta una sorta di auto-citazione: «comme qui vous conterait d'un à qui l'on a fit malheureusement manger ses propres fils, de sorte que le père (sans le savoir) servit de sépulcre à ses enfants; et d'un autre, qui ne pouvant trouver un bourreau pour finir ses jours et ses maux, fut contraint de faire ce piteux office de sa propre main» (J. DE LA TAILLE, *De l'art de la tragédie*, 31-34); per i versi di *Saül le furieux* cui il poeta si riferisce evocando la fine tragica del protagonista, cfr. ID., *Saül le furieux*, V, 4, vv. 1338-1342.

partout»³⁹. Il cenno a Ercole e Orlando mostra che La Taille, che si ispira evidentemente a questi due personaggi per la figura di Saül, tenta di negare l'appartenenza della sua tragedia al dominio della 'finzione favolosa'. *Saül le furieux* sarebbe dunque una tragedia biblica che risponde esclusivamente alla 'Verità', ossia alla Bibbia, ed è possibile cogliere qui un'istanza riformata che suggerisce di dare uno sguardo al *côté* ugonotto di La Taille.

5 – Il poeta proviene da una famiglia vicina alla Riforma, ma sappiamo che il suo rapporto con le questioni religiose non è semplice. Dopo aver combattuto nell'armata cattolica egli milita dalla parte dei protestanti durante la terza guerra di religione, ma come emerge dalla *Remonstrance* e dal *Prince nécessaire*, il suo primo pensiero non riguarda tanto la vittoria di una parte sull'altra, quanto la restituzione della pace in Francia⁴⁰. L'adesione al modello della tragedia biblica, genere tipico degli ambienti riformati, mostra un poeta sensibile alle problematiche religiose che turbavano il paese, ma, al contempo, attento all'evoluzione dei generi teatrali. L'epistola a Henriette rivela in effetti una critica severa ai letterati riformati autori di tragedie bibliche: La Taille osserva che l'*Abraham sacrificant* di Théodore de Bèze non rispetta la regola della fine tragica e la trilogia biblica di Des Masures non rispetta l'unità dell'azione drammatica. Inoltre, secondo La Taille, le preoccupazioni religiose non devono dare adito nella tragedia a «discours de théologie» che, «comme choses qui dérogent au vrai sujet [...] seraient mieux séantes à un prêche»⁴¹.

Il teatro tragico di Jean de La Taille presenta dunque almeno due facce sul piano dell'evoluzione del genere: la scelta di una materia biblica lo avvicina alle esperienze del teatro riformato, ma lo stile e la forma condividono il progetto poetico classicista della Pléiade. Insomma, volendo indicare un precedente, non si può che pensare ad André de Rivaudeau: il suo *Aman*, nonostante il lieto fine, è la prima tragedia religiosa di forma regolare, e già nell'*Avant parler* emergono alcuni elementi importanti. Come La Taille, Rivaudeau cita esplicitamente Aristotele e Orazio, evidenziando la necessità per la cultura francese di un aggiornamento in linea con i modelli antichi:

Vrai est que ceux qui auront bien lu le petit traité d'Aristote n'auront pas grand besoin ni de tout ce que j'ai écrit en mon livre [si riferisce al suo commento all'*"Elettra"* di Euripide, ndr] ni de ce que je saurai enseigner ici. Pourquoi je les renvoie là, cependant fors en ce qui n'est si bien rapporté à l'état de notre temps, à l'humeur de notre nation et à la propriété de notre langage, sans quoi le plus habile Grec de chrétienté, ni le philosophe même qui en a écrit, encore qu'ils entendissent notre langage, sauraient bien bâtir une tragédie française⁴².

La regola dell'unità di tempo, anche se ricavata probabilmente in modo diretto da Aristotele, era già conosciuta da Jodelle e Grévin; dalla *Poetica* e da Orazio dipen-

(39) ID., *De l'art de la tragédie*, 138-141.

(40) La *Remonstrance pour le Roy, à tous ses subjects qui ont pris les armes* (Paris, Frédéric Morel, 1562) e il poema *Le prince nécessaire* trattano esplicitamente i temi della guerra e della politica. La prima è rivolta a Carlo IX, mentre il secondo è destinato a Enrico di Borbone: i due testi, separati da una decina d'anni, pur rivolgendosi a personaggi ben diversi, hanno lo stesso scopo, e testimoniano il tentativo dell'autore di adattarsi ai tempi che cambiano senza perdere la speranza di influire con la sua opera su chi detiene il potere.

(41) J. DE LA TAILLE, *De l'art de la tragédie*, 63-64. A proposito dell'*Abraham sacrificant* di Théodore

de Bèze, La Taille dice che «cette feinte de faire sacrifier Isaac, par laquelle Dieu éprouve Abraham, n'apporte rien de malheur» (ivi, 40-41). Quanto a Des Masures, il problema è nella scelta di un personaggio come Goliath che, «ennemi d'Israël et de notre religion, est tué par David son haineux, laquelle chose tant s'en faut qu'elle nous cause quelque compassion, que ce sera plutôt un aise et contentement que nous baillera» (ivi, 42-44).

(42) A. RIVAUDEAU, *Avant-parler*, 24-30, in *La tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX, 1566-67*, Firenze-Paris, Olschki-PUF, 1990, vol. 3, pp. 19-23.

dono anche le indicazioni sulla gestione dell'intreccio e sulla verosimiglianza, nonché il rifiuto delle 'macchine' nello scioglimento delle trame. Degno di nota è poi il cenno al trattato di Scaligero: pur affermando di conoscere per il momento solo il titolo del 'grosso volume', Rivaudeau attesta la sua diffusione tra gli intellettuali degli anni Sessanta e questo dà un sostegno all'ipotesi che anche La Taille lo conoscesse.

L'*Avant parler* di Rivaudeau propone, infine, almeno due altri aspetti che lo avvicinano alle posizioni di La Taille. In primo luogo la questione del 'diletto': alla fine della trattazione l'autore spiega la ragione per cui ha deciso di pubblicare la tragedia e vede nell'unione di uno «style si rare à nos français» con un «argument si saint» il cuore della sua opera. Come dirà più tardi La Taille, il soggetto e lo stile sono due livelli del testo poetico consustanziali: solo dove l'*inventio* e la *dispositio* si armonizzano una tragedia potrà «être lue avec plaisir et contentement de ceux qui aiment les saintes lettres, et ne sont ennemis des Muses que Marc Cicéron appelle gracieuses»⁴³. Ma se la Bibbia, che fornisce ottimi soggetti, e l'amore delle Muse, ovvero il rispetto delle regole poetiche, garantiscono il diletto e la soddisfazione del pubblico, qual è in definitiva la natura di tale diletto?

Per rispondere a questa domanda non si deve cercare in Rivaudeau un'interpretazione esaustiva del concetto aristotelico di *katharsis*, ma bisogna rifarsi ad un secondo punto toccato dal poeta alla fine dell'*Avant parler* che permette di tornare al tema del valore pedagogico-politico della tragedia:

Et pour dire vrai, il m'eût fâché que tant de livres indignes et pernicieux, comme les Amadis, Tristans et autres de même farine, c'est à dire ou inutiles, ou indoctes, ou deshonnêtes, tant en vers qu'en prose, eussent eu plus de crédit et de vogue que telle chose que mes longues veilles et mon grand et bien long travail eussent taillé pour servir à la chose publique⁴⁴.

Il cenno polemico ai romanzi di cavalleria è simile al riferimento che La Taille fa all'*Orlando furioso*, ma non è il solo dato rilevante di queste righe. Da una parte scorriamo la difesa del *labor limae* che si avvicina alla critica di La Taille contro la poesia cortigiana; dall'altra – ed è a mio avviso l'elemento più importante – è sull'impegno politico che Rivaudeau conclude il suo discorso. Le «longues veilles» ed il «bien long travail» – che si oppongono all'idea di una poesia ispirata composta di getto – hanno l'obiettivo di «servire à la chose publique»: la tragedia biblica è dunque tanto per Rivaudeau quanto per La Taille uno strumento per proporre al tempo stesso verità di natura religiosa ed esempi politici simili alle tragiche vicende della più recente storia francese.

Sarebbe possibile citare molti altri passi di testi teorici del Rinascimento francese che, analogamente alla riflessione di La Taille, non seguono semplicemente le linee della poetica, ma affrontano temi attualissimi della Francia coeva. Basta riprendere il caso di Guillaume Bochetel. Più di vent'anni prima che Rivaudeau pubblichi il suo *Aman*, Bochetel propone nella prefazione alla traduzione dell'*Ecuba* l'idea che le tragedie siano utili a coloro che detengono il potere. La «haulteur de style, grandeur d'argumens, et gravité de sentences» portano «proffit aux hommes», perché possono «instruire et enseigner les plus grans et ceulx-là que Fortune a plus haultement eslevez, comme prince et roys»⁴⁵. Ecco dunque in Bochetel la medesima idea pedagogica della tragedia che sarà il nodo della riflessione di La Taille, corroborata da un cenno esplicito alla necessità di inquadrarla in un progetto formativo che tenti di educare un buon principe secondo i valori della Virtù. Le tragedie, afferma Bochetel,

(43) Ivi, 154-56.

(44) Ivi, 174-179.

(45) G. BOCHETEL, prefazione a *La tragédie d'Eu-*

ripide nommée Hecuba, in B. WEINBERG, *Critical Prefaces*, cit., p. 108.

ont amené grand profit à la posterité, laissant mesmement par escript monumens de si grande utilité comme l'instruction d'ung bon prince, laquelle se peult tirer des tragédies. Car à ces fins ont-elles esté premierement inventées, pour remonstrer aux roys et grans seigneurs l'incertitude et lubrique instabilité des choses temporelles, afin qu'ils n'ayent confiance qu'en la seule vertu. Ce qu'ils peuvent veoir et entendre par les grans inconveniens, miseres et calamitez qui autresfois sont advenues à ceulx qui ont esté en fortune semblable⁴⁶.

Da questa formulazione a quella proposta da La Taille nel *Prince nécessaire*, il passo è breve.

6 – Il percorso appena tracciato permette di collocare la posizione di Jean de La Taille in una linea di riflessione sul genere tragico che risponde alla difficile situazione politica francese, ma la lettura che ho proposto dell'epistola *De l'art de la tragédie* si appoggia anche sugli altri testi dello stesso La Taille. Non è possibile soffermarsi qui sulla *Remonstrance* e sul *Prince nécessaire*, tappe imprescindibili per una ricostruzione del profilo ideologico e culturale del poeta, ma è doveroso concludere dando almeno uno sguardo alla tragedia *Saül le furieux* e, soprattutto, al calcolatissimo sistema di prefazioni con cui La Taille introduce le sue opere.

Il tema della gestione dello stato è centrale nella tragedia di La Taille, ed è possibile selezionare molti passi che lo mettono in forte evidenza. La riflessione sul rapporto tra il re ed i suoi sudditi è il filo rosso che sottende alla tragedia di Saül ed il coro, che sottolinea spesso tale aspetto, non si lamenta della «sujétion» in sé, ma del cattivo governo di un sovrano divenuto pazzo⁴⁷. La Taille, del resto, non mette mai in discussione l'idea di un monarca assoluto che regga lo stato, ed anzi, mostrando le conseguenze di una mala gestione del potere, difende il ruolo legittimo del re. Ciò che però interessa all'autore è soprattutto il valore esemplare della storia di Saül, e lo scioglimento della tragedia, pur conducendo il protagonista alla morte, mira a rivelarne la natura eroica. Nel momento in cui vede morire i suoi figli in battaglia, Saül prende finalmente coscienza della propria sorte e dopo aver respinto la scappatoia del suicidio, incitato dalle parole dello scudiero («Vivez donc, non pour vous, mais pour le bien publique»)⁴⁸, torna a rivestire il suo ruolo. La sfortuna in cui si trova il sovrano è una prova, e la coscienza dei rovesciamenti della sorte lo spinge ad affrontare eroicamente la fine:

Hélas, moi qui devant n'avais aucun défaut,
Le sort m'a élevé pour tomber de plus haut,
Car en tout l'univers nul homme ne se treuve
Qui sente plus que moi de ces faux tours l'épreuve⁴⁹.

Il re accetta dunque di «mourir pour la patrie» e con una morte valorosa in difesa del bene pubblico, il suo riscatto è completo. L'istanza formativa della tragedia è assegnata a personaggi secondari come gli scudieri che commentano in presa diretta le azioni del sovrano. Basti ricordare le parole con cui il secondo scudiero chiosa la decisione di Saül di affrontare la morte in battaglia (è qui chiaro in che senso si possa parlare, per La Taille, di una tragedia che mira alla formazione del buon principe attraverso gli *exempla* tragici):

(46) *Ibidem*.

(47) J. DE LA TAILLE, *Saül le furieux*, II, coro, vv. 499-504: «Mais notre punition | En un autre temps diffère, | Car la grand' sujétion | Nous donne assez

de misère, | Etant sujets d'un fol prince | Qui régite mal sa province».

(48) *Ivi*, IV, 1 v. 1000.

(49) *Ivi*, IV, 1 vv. 1041-1044.

O roi tu montres bien ton coeur être héroïque,
 De prévenir ta mort pour la chose publique,
 Sans la vouloir fuire: ô prince vraiment fort,
 Qui vas en la bataille, où tu sais qu'est ta mort!
 [...]
 Vous, rois, aimant l'honneur, venez ici apprendre
 Combien pour la patrie il vous faut entreprendre,
 Méprisant les dangers et le certain trépas⁵⁰.

Il fine formativo della tragedia trova dunque nell'*exemplum* il suo strumento più efficace: esso fa del testo tragico una sorta di specchio che rivela al principe seduto davanti alla scena teatrale una verità religiosa, morale e politica⁵¹. Come è stato mostrato da Millet a proposito di Garnier, la tragedia può essere concepita come un «instrument de méditation morale et politique» che si nutre della tradizione antica e medievale degli *exempla* (basti pensare alla fortuna francese del *De casibus virorum illustrium* di Boccaccio), ma che assume una consistenza tutta nuova in Francia all'epoca delle guerre civili⁵². La Fortuna dei potenti diventa essa stessa causa della loro caduta, e la funzionalità dell'*exemplum* tragico è attivata quando il principe cui una tragedia è destinata rischia di avere un destino simile. A questo proposito si possono citare ancora le parole dello scudiero di La Taille che, dopo la morte gloriosa del re, con la sua apostrofe al defunto si rivolge evidentemente ai principi della scena 'reale':

O pauvre roi, tu donnes bien exemple
 Que ce n'est rien d'un roi, ni d'un règne ample!
 Tu montres bien, qu'on ne doit aboyer
 Aux grands états, ni tant nous employer
 A mendier l'honneur de Tyrannie,
 Puisque cela t'a fait perdre la vie!⁵³

Saül le furieux non chiede al pubblico di interrogarsi sul proprio significato perché il suo insegnamento è chiaro, ma se ci si sposta sul piano del paratesto è possibile individuare alcuni abili espedienti retorici con cui il poeta cerca di ottimizzare l'effetto del testo. Alla fine di *Saül* La Taille indirizza «au très-illustre prince de Navarre Henri de Bourbon» un sonetto celebrativo che tenta di superare la semplice identificazione del principe con il protagonista del dramma: Enrico stesso vi è infatti presentato come un modello. Potremmo dire, almeno in questo caso, che l'insegnamento offerto dalla vicenda di Saül ha raggiunto il suo scopo:

Qui veut voir les effets de Fortune maligne,
 Combien elle est perverse et constamment muable,
 Qu'il vienne se mirer au portrait admirable
 D'un roi que je décris d'un vers non assez digne:

(50) Ivi, IV, 1, vv. 1099-1102; 1107-1109.

(51) Si suppone qui una ricezione 'visiva' della tragedia. Il sistema delle prefazioni congegnato dall'autore mostra tuttavia in modo chiarissimo l'intento di garantire la funzione del testo anche attraverso la lettura.

(52) O. MILLET, *Exposition au malheur et politique-spectacle: les "grands homes" dans la tragédie humaniste de la Renaissance*, in *L'écrivain et le grand homme*, Travaux de littérature publiés par

l'Adirel, Genève, Droz, 2005, pp. 105-122. Cfr. soprattutto p. 121: «Cet instrument de méditation morale et politique sur la condition des monarques propose d'eux une image qui utilise le statut imaginaire et symbolique du roi ou du prince comme 'héros', mais qui explore les versants négatifs et les conséquences catastrophiques que leur position de supériorité peut impliquer».

(53) J. DE LA TAILLE, *Saül le furieux*, V, 3, vv. 1317-1322.

D'un roi à qui Fortune expréssément bénigne
 Octroya pour un temps sa roüe favorable,
 Afin qu'il vît après mille fois misérable,
 De sa grand'inconstance un plus évident signe.

Doncques, Prince qui sais de Fortune l'orage
 Briser par ta constance en son heur obstinée,
 Si tu désires voir quelque chose nouvelle,

Viens ici voir un roi, qui n'ayant tel courage
 Que tu as, s'est la mort à lui même donnée,
 Et je lui ai donné une vie éternelle⁵⁴.

Poiché il sonetto sembra precedente all'autunno 1562, ovvero sostanzialmente coevo alla stesura della tragedia, la riflessione di La Taille tra poetica e politica risulta già avviata almeno una decina d'anni prima dell'epistola *De l'art de la tragédie*. Che la prefazione a *Saül le furieux* persegua un fine in primo luogo politico, maturato nel corso degli anni, sembra pertanto confermato anche da elementi puramente cronologici.

7 – Un ulteriore sostegno alla lettura che ho proposto sembra venire, infine, dalle altre prefazioni scritte dal poeta all'inizio degli anni Settanta in occasione della pubblicazione delle sue opere insieme a quelle del fratello Jacques. La prefazione alla tragedia *Alexandre*, indirizzata come il sonetto finale di *Saül* al «très-illustre Prince Henri de Bourbon Roi de Navarre», celebra il destinatario in modo analogo al sonetto. Enrico, «qui n'a le coeur moins magnanime qu'Alexandre» sa bene «supporter les jeux Tragiques, que Fortune joue piteusement sur le Théâtre Français»⁵⁵. Enrico di Navarra, più coraggioso di Saül, non meno magnanimo di Alessandro, è pronto, secondo il poeta, ad impegnarsi per la restituzione della pace in Francia. Il parallelismo tra la scena tragica e la scena reale del «Théâtre français» sfrutta un *topos* incontrato più volte in La Taille – e non occorre fermarsi di nuovo sull'uso dell'avverbio «piteusement» che ci riporta al campo semantico della compassione, centrale nella definizione del soggetto tragico fornita dal poeta.

Il rapporto tra la concezione tragica ed il suo obiettivo formativo è poi rafforzato dal cenno al poema *Le prince nécessaire*: se nell'epistola a Henriette de Nevers c'è una concordanza testuale certa con il poema, nella prefazione dell'*Alexandre* esso è citato esplicitamente⁵⁶. Nello stesso quadro rientra evidentemente la *lamentatio* per la sorte della Francia devastata dalla guerra civile – ed è anzi proprio grazie ad essa che il poeta cerca di rendere visibile al principe la condizione infelice del paese⁵⁷. Turbato da questo contesto tragico, Enrico dovrà seguire l'esempio di Alessandro:

(54) Si cita dall'ed. Kreyder, p. 268.

(55) J. DE LA TAILLE, *Épître à Henri de Bourbon*, 2-6.

(56) Il riferimento al *Prince nécessaire*, associato alla rievocazione dell'episodio di Arnay-le-Duc, intende anche stabilire un nesso 'biografico' tra il re ed il poeta: «j'ai pensé que ne la [la tragédie *Alexandre*, ndr] pourrais mieux vouer [...] qu'à un Roi, dis-je, à qui même pour sa courtoisie en mon endroit (étant un jour blessé d'un coup de lance) je me sens perpétuellement obligé: et dont il lui pourrait bien souvenir, si mon Prince Nécessaire, que je lui ai pareillement dédié, avait cet heur de tomber jamais entre ses mains, à la préface duquel je lui ramantai le temps, le lieu, et comment» (ivi, 6-10).

(57) La guerra è evocata quando il poeta ricorda al principe il fratello Jacques, autore della tragedia, morto durante la peste parigina del 1562, «un peu avant nos guerres civiles, à la fin qu'il ne vît pas sa Patrie baignée en sang, en feu, en larmes, en massacres et pillages. Ha combien de grands Seigneurs souhaiteraient volontiers que Dieu leur eût fait cette grâce, ou que durant l'orage plus furieux ne nos désastres il les eût transformés en quelque tronc, sans oreilles, et sans yeux!» (ivi, 14-19). Come ha mostrato Kreyder, il passo citato ricorda alcuni versi del *Prince nécessaire*: il gioco intertestuale conferma l'esistenza, nelle diverse opere di La Taille, di un disegno coerente e fortemente legato ad una riflessione critica sul presente.

cet Alexandre empoisonné, qui fut le plus grand Monarque du monde, dont les saintes Lettres ont daigné parler, et dont même Daniel a prophétisé, vous peut faire foi, et vous apprendre à souffrir patiemment les sursauts et défaveurs que Fortune humaine lui a même fait sentir au milieu de ses plaisirs, de son heur, et de son âge⁵⁸.

La storia di Alessandro può insegnare a «souffrir patiemment les sursauts» di Fortuna, ma La Taille, non limitandosi a proporre un esempio illustre, tenta di rivelare una legge terribile che ne è alla base e che dovrebbe costituire un monito per Enrico. «C'est un merveilleux cas, Sire, qu'il advient toujours, que ceux qui ont été les plus grands en armes et en vertus, meurent presque tous de mort violente⁵⁹». La minaccia di una morte spaventosa è rafforzata dai casi celebri di Cesare, Pompeo, Bruto, Catone, Dario e «tous les nobles malheureux que décrit Bocace, et tant d'autres de notre temps»: i nobili descritti da Boccaccio sono i personaggi evocati nel *De casibus virorum illustrium*, e la loro associazione con «tant d'autres de notre temps» rivela l'analogia tra gli esempi degli antichi e la storia contemporanea al fine di elaborare un modello formativo che stimoli gli interlocutori del poeta ad impegnarsi per la fine dei conflitti. Ed è ancora al *Prince nécessaire* che il poeta-consigliere fa riferimento concludendo l'epistola con una chiusa epigrammatica. La tragedia è effettivamente uno specchio in cui «contempler les misères humaines, les jugements de Dieu, et vous y consoler: et pour y apprendre (ainsi que même j'ai chanté en mon Prince Nécessaire dont je parle) "Qu'il n'est Grandeur si grande, Etats bien bâtis | Qu'en face fort hideuse ils ne soient convertis"»⁶⁰.

Dopo l'auto-citazione che, riassumendo l'insegnamento offerto dalla tragedia, apre al destinatario una triste verità, il poeta si congeda rivolgendogli i suoi auguri per un destino opposto a quello del protagonista del dramma⁶¹. Tale espediente retorico, già sfruttato da La Taille nell'epistola a Henriette de Nevers, torna anche nelle altre prefazioni⁶². Le preghiere rivolte a Dio perché preservi da una morte tragica i principi evidenziano ancora, alla fine di ogni epistola, il legame tra i «grands seigneurs» che si muovono sulla scena teatrale e i «grands seigneurs» che agiscono sulla scena della Francia coeva, con la speranza che questi ultimi possano contribuire, grazie agli insegnamenti del poeta, alla risoluzione dei problemi del paese.

La prefazione al *Daire*, l'altra tragedia di Jacques de La Taille, è indirizzata a François de Dangenés, signore di Monlouët, mentre quella della seconda tragedia di Jean, *La Famine*, ha come destinataria Margherita di Francia, regina di Navarra, moglie di Enrico di Borbone. Nonostante che non sia rivolta ad un membro della casa reale, la prima affronta tutti i temi che abbiamo incontrato fin qui, ed è utile percorrerla rapidamente per mostrare come le prefazioni di La Taille siano un gruppo di testi coerente e compatto. Vi troviamo, in prima battuta, l'idea dell'«alliance des Armes et des Muses», condivisa dal poeta e dal destinatario. «Ayant fait preuve des unes et profession des autres» Jean de La Taille si riserva il diritto di pronunciarsi sulle une e sulle altre⁶³. Come si è visto, una sfumatura autobiografica emerge spesso nelle parole del poeta: la sua esperienza personale gli conferisce un'autorevolezza che

(58) Ivi, 23-26.

(59) Ivi, 26-28.

(60) Ivi, 33-37.

(61) Ivi, 38-39: «Je supplierai Dieu, Sire, vous donner plus de vie et d'heur que n'eût celui-ci, et de vous préserver de l'inconvénient qui le fit mourir».

(62) J. DE LA TAILLE, *De l'art de la tragédie*, 186-187: «Pour donc faire fin, je supplie Dieu, Madame,

qu'il n'advienne à vous, ni à votre excellente maison, chose dont on puisse faire tragédie»; *Préface de Daire*, 27-28: «A Dieu, Monsieur, lequel je supplie vous donner plus d'heur, que n'eût celui dont est faite cette Tragédie»; *Préface de La famine*, 61-62: «suppliant Dieu, Madame, de garantir les sujets du Roi, votre frère et mari, d'un tel fléau».

(63) ID., *Préface de Daire à François de Dangenés*, 1-4.

gli permette di rivolgersi ai potenti da par loro. Torna poi anche in quest'epistola un riferimento al contesto storico e, per associazione, alla materia tragica come specchio delle vicissitudini reali del paese:

Où [dans la tragédie *Daire*, ndr] je m'assure que voyant un si grand Monarque trahi, et bouleversé du haut en bas de son Empire, avec la perte de sa vie, et des siens, vous en pourrez au moins recueillir ce fruit, d'apprendre à supporter plus patiemment (par le malheur d'un plus grand) toutes nos adversités, ensemble toutes les piteuses et sanglantes Tragédies, qu'on a depuis dix ou douze ans jouées sur l'échafaud de France, et durant le commun malheur de nos folles Guerres civiles, où les uns et les autres avons porté les armes malheureuses, teintes en notre propre sang⁶⁴.

Ecco qui «la vraie et seule intention» della tragedia di cui si era incontrata una formulazione più ampia nell'*Art de la tragédie*: il corto-circuito tra il mondo della finzione tragica e quello della Francia contemporanea sembra essere effettivamente una chiave di lettura insostituibile per le opere di La Taille ed anche la prefazione alla *Famine* lo conferma.

La seconda tragedia di La Taille costituisce un dittico con *Saül le furieux*: essa tratta la storia di David dopo la morte del predecessore e la connotazione politica del dramma emerge con chiarezza nella prefazione. Margherita di Navarra è la destinataria di molti testi di La Taille, che trova in lei un'interlocutrice privilegiata e che, come altri poeti del tempo, non perde l'occasione per esaltarne grazia e bellezza. Nella prefazione della *Famine* è però a Margherita regina e donna di stato che si rivolge il poeta. Il suo obiettivo, come sempre sostenuto dalla sua autorevolezza 'biografica', è esplicito:

L'intention qui me mène n'est que pour tâcher à profiter de quelque chose à ma République, écrivant la vérité à une Princesse, assise aujourd'hui en l'un des degrés plus hauts d'Europe, et pour me revancher de l'humaine courtoisie, dont le Roi, votre dit mari, daigna abaisser sa hauteesse en mon endroit, lorsqu'il m'aperçut blessé⁶⁵.

Oltre a quel desiderio di «servir à la chose publique» che abbiamo già incontrato in Rivaudeau e Bochetel, troviamo qui un aspetto nuovo e degno di nota: l'intenzione di 'dire la verità' al principe. L'ultima delle quattro prefazioni è in tal senso la più esplicita e mostra un poeta che, forte della propria esperienza, non esita a rivelare ai sovrani una verità spiacevole⁶⁶. La minaccia della pestilenza, reale ed anzi imminente

(64) Ivi, 20-27.

(65) J. DE LA TAILLE, *Préface de La Famine à Marguerite de Navarre*, 14-19.

(66) L'intenzione di 'dire la verità' al principe, che assume un'importanza notevole nel percorso di La Taille, presenta analogie sorprendenti con le teorie di Machiavelli e Castiglione sui rapporti tra principe e consiglieri. Secondo Machiavelli il solo consigliere che può essere ammesso dal principe e che può davvero essergli utile, è quello che abbia la forza di dirgli la verità senza adularlo – e si tratta di un *distinguo* importante, essendo l'adulazione agli occhi del cancelliere fiorentino la minaccia più pericolosa per un principe (cfr. N. MACHIAVELLI, *Il principe*, XXII *De his quos a secretis principes habent* e XXIII *Quomodo adulatoris sint fugiendi*). D'altro lato, si è spesso visto in Castiglione il teorico di una 'cortigiana' estranea a implicazioni politiche

forti. Un'analisi comparata del *Principe* e del *Cortegiano* mostra però che anche Castiglione dà una certa importanza al ruolo del buon cortigiano come colui che, senza temere la vendetta del principe e potendogli rivolgere da pari, possa dirgli il vero (cfr. B. CASTIGLIONE, *Il cortegiano*, II, 18-25; IV, 4-50). A questo proposito si è supposta un'influenza di Machiavelli sull'ultima redazione del *Cortegiano*, ma non potendo toccare qui la questione, si rinvia a due preziosi studi ad essa relativi: C. SCARPATI, *Dire la verità al Principe*. "Cortegiano" IV, 5, in ID., *Dire la verità al Principe. Ricerche sulla letteratura del Rinascimento*, Milano, Vita e pensiero 1987, pp. 11-44; P. FLORIANI, *Il ferro e la cote. Sul principe e il cortigiano*, in *Studi di Letteratura italiana per Vitilio Masiello*, a cura di P. Guaragnella e M. Santagata, Roma-Bari, Laterza 2006, pp. 447-460. Questa breve digressione può peraltro sottolineare un aspetto delle opere

negli anni delle guerre civili, è del resto una delle immagini più forti delineate da La Taille:

Ce Royaume est pour tomber, après tant de guerres, en l'inconvénient de la famine que je décris ici, et qui advint au peuple Hébreu durant le règne de David, s'il ne vous plaît par la dextérité de votre divin esprit, aider au Roi, votre seigneur et frère, à détourner l'ire de Dieu, et faire cesser la guerre, source de tous maux, qui pour la quatrième fois forcène en nos entrailles, comme étant celle qui avez intérêt en ceci autant ou plus que nulle autre: car quel avantage vous pourrait-il revenir quand ledit sieur votre frère serait roi sans sujets? quand vous verriez tant de belles villes siennes veuves d'habitants, tant de bourgs vides, et tant de maisons désertes? quand vous verriez son peuple (à qui déjà presque les os percent la peau) consumé de famine, quand vous verriez sa noblesse, l'une après l'autre, traînée à la boucherie d'une guerre civile?⁶⁷

Dopo gli appelli a Enrico di Borbone e dopo il massacro di San Bartolomeo, La Taille si rivolge alla regina Margherita confidando nella sua saggezza, ultimo baluardo per il popolo francese in un momento in cui le minacce della guerra non riguardano più solamente la sorte del re, ma lo stato nella sua interezza. Il poeta, riprendendo un'idea già forte nel *Saül*, gli ricorda che un «roi sans sujets» non ha ragione d'esistere. Gli esempi antichi, evocati subito dopo, fanno eco, come si è visto negli altri testi, alla situazione contemporanea e la minaccia effettiva di una paralisi dello stato diventa una verità dolorosa ma – se ben assimilata – utile:

Encore que le sujet de cette tragédie, Madame, pour être aucunement triste et lamentable, pourrait attrister la divine nature des vos esprits, si n'ai-je osé différer à vous le présenter, étant aucune fois de besoin que les Princes pleurent, même en temps d'affliction [...] Autrement, Madame, il y aurait – si les Princes n'avaient autre soin du peuple – que Dieu ne se courrouçât, et ne versât sur leur tête un torrent de feu et de souffre⁶⁸.

È necessario che i principi piangano perché possano comprendere ciò che sta accadendo ai loro stati, e questa esperienza di dolore preventivo è il solo mezzo per stimolare un loro intervento in favore della pace e della prosperità. Le prefazioni 'politiche' di La Taille sembrano dunque chiarire la definizione del genere tragico da cui abbiamo preso le mosse: le passioni che devono essere prodotte nel pubblico – ossia nei «rois et grands seigneurs» seduti davanti la scena – sarebbero, in sostanza, la coscienza della vera tragedia che si svolge fuori della scena e l'impegno per la ricostituzione dell'ordine politico messo in crisi dalle guerre civili.

La letteratura è pensata da Jean de La Taille come uno strumento che possa influenzare re e principi. In questa prospettiva il confronto con gli altri testi del poeta permette a mio avviso di risolvere certe 'difficoltà' dell'epistola *De l'art de la tragédie* che sono sempre state affrontate quasi esclusivamente dal lato della poetica e della teoria dei generi. Guardando alle implicazioni della riflessione politica, tutto il testo acquisisce in effetti un senso più profondo.

EUGENIO REFINI

di La Taille che non è stato ancora sufficientemente indagato, vale a dire l'influenza parallela di Machiavelli e Castiglione sul poeta francese. La sua conoscenza dei due italiani è certa (basti pensare anche al solo *Prince nécessaire*). Supponendo che il progetto di 'dire la verità' al principe sia influenzato dal pensiero dei due umanisti italiani, tutto il disegno politico e poetico di La Taille acquista uno spessore ancor più significativo. In quest'ottica il ruolo che

il poeta avoca a sé in relazione ai potenti della sua epoca sarebbe proprio quello del 'buon cortigiano', membro al tempo stesso della nobiltà della spada e della nobiltà delle lettere, poeta e scrittore che, avendo accesso alla verità in virtù della sua concreta esperienza personale, può rivelarla ai signori.

(67) J. DE LA TAILLE, *Préface de La Famine à Marguerite de Navarre*, 19-30.

(68) Ivi, 45-48, 54-56.