

INTRODUZIONE

1. La prima *'Tragédie Française'* : il ritorno alle origini, in nome della modernità

Il 18 novembre del 1548 il Parlamento di Parigi emana un editto di interdizione a rappresentare i *mystères*, ovvero il genere teatrale più diffuso, in Francia, tra il XV e il XVI secolo, una sorta di estensione drammatica della liturgia cattolica, che riconosce nella Passione di Cristo uno dei suoi soggetti privilegiati. Gli elementi profani di questo teatro, via via più consistenti, la sua materialità eccedente la rappresentazione della storia sacra, la libera contaminazione di forme e linguaggi, anche irriverenti, scandalizzano un pubblico in parte già riformato e preoccupano al contempo le istituzioni culturali della monarchia dei Valois, di tradizione cattolica. L'editto non pone certo fine a questo teatro popolare, rappresentato lungo tutto il Cinquecento francese; tuttavia, ne registra in parte l'inevitabile declino, evidenziando una deriva mondana, volgare e una disaffezione del gusto: lo spirito rinascimentale orienta, ormai, un pubblico vieppiù distante dalle piazze ed esige una nuova sobrietà, aspira alla piena coerenza del messaggio originario, sensibile all'integrità della Parola, alla sua persistente e veridica Bellezza. La lettura diretta della Sacra Scrittura - sgombra da interpolazioni e imposizioni ecclesiastiche - riconosce la potenza del Verbo in sé, la sua diretta risonanza in uno spazio interiore, individuale, prepotentemente alla ribalta; la lettura filologica dei testi classici - ripuliti dalla corruzione delle glosse medievali e ricondotti alla luce dall'attività pionieristica della stampa - restituisce intatto l'incanto di una civiltà greco-romana inopinatamente affine al sentire della modernità. La tragedia francese del Cinquecento nasce da questa purificante e feconda restituzione delle origini, forma rivisitata e tuttavia autentica, che si afferma durante la transizione di un'epoca - l'età di mezzo - percepita nel suo disfacimento e sopraffatta dal tumulto baldanzoso del presente.

La prima tragedia in lingua francese del Cinquecento viene rappresentata a Losanna e ha per argomento il XXII capitolo della Genesi. Si tratta dell'episodio del sacrificio di Isacco, estratto dalla Bibbia, tradotta in francese da Pierre Robert Olivétan (*La Bible*, edizione del 1546). L'argomento della *pièce*, dal titolo *Abraham sacrificant*, è già stato ampiamente rivisitato dalla scena medievale: il *Mistère du Viel Testament*, per esempio, ancora rimaneggiato nel 1539, riprende tutta la vita di Abramo e, quindi, anche il suo gesto estremo di padre - un atto di fede assoluta nell'alleanza con Dio - e la successiva reazione del figlio, l'obbediente Isacco che è figura, secondo la tradizione cattolica, della piena adesione del Cristo alla sua stessa passione. C'è *pathos* ma nessuna tragicità, e neppure una *suspense* drammatica, laddove fin dalle prime scene, collocate in Cielo, Dio preannuncia a Misericordia e Giustizia la pietà che saprà dimostrare salvando la vita di Isacco.

Théodore de Bèze, l'autore della tragedia rappresentata a Losanna e pubblicata a Ginevra nel 1550, dedica invece l'intera *pièce* - ben più concisa¹ - al momento del sacrificio filiale, alimentando una concentrazione drammatica indifferente ai *mystères* ed estranea a qualunque digressione, anche di tipo comico; elimina il cielo, nonostante la presenza simultanea in scena di più luoghi; accantona le figure allegoriche quali la Misericordia e la Giustizia per dar corpo - uno spessore psicologico, una profondità emotiva - ai personaggi rappresentati. Théodore de Bèze evoca in *Abraham sacrificant* solo i tratti più salienti dell'alleanza con Dio, quell'alleanza che Isacco incarna, promessa vivente di una discendenza benedetta, repentinamente infranta dal nuovo ordine divino, incomprensibile. Lo scarto, l'abisso, tra il bene atteso da Dio e la Sua perentoria richiesta, innesta il conflitto interiore che anima drammaticamente questo Patriarca, e lo rende d'un tratto somigliante all'eroe della tragedia greca, vittima impotente della forza di un Fato, impenetrabile e schiacciante. Théodore de Bèze rappresenta il dolore, se non la disperazione del padre, ma soprattutto dell'eletto, chiamato a contraddire, apparentemente, la sua stessa vocazione: incredulo Abramo si interroga, dubita, freme, rivelando una fragilità in cui l'autore stesso della *pièce* esprime in parte la sua esperienza. L'exasperazione della crisi religiosa che porterà in Francia alla guerra civile fra protestanti e cattolici (1562-1598) conferisce infatti una singolare attualità alla storia travagliata del popolo eletto e una sua eccezionale risonanza

¹ Il *Mistère du Viel Testament* è composto da 50.000 versi (quelli dedicati all'episodio di Isacco sono 1164), l'*Abraham sacrificant* da 1016.

nella vita individuale e collettiva della società francese. Nato in Borgogna, ma in esilio volontario a Ginevra, dal novembre del 1549, il pastore Bèze ha lasciato la sua famiglia, tutti i suoi beni, la patria e la fede cattolica per rispondere alla sua vocazione protestante e, dopo l'entusiasmo degli inizi, vive la fatica di uno sradicamento drammatico. La società ginevrina, austera, diffidente, profondamente diversa dalla corte parigina in cui Théodore de Bèze ha vissuto la prima parte della sua esistenza, acuisce l'inevitabile nostalgia che il pastore condivide con una comunità di esiliati, *religionis causa*: di fronte alla durezza della prova, ci si interroga, senza dubbio, sulle ragioni di una rottura radicale e sulla veridicità delle promesse apparentemente disattese. Emerge, ben oltre la situazione ginevrina, un sentimento problematico di sé e del proprio rapporto con il destino, estraneo alla dinamica dei *mystères* ma pertinente, a tratti, alle forme del tragico. Una sorta di opacità di senso riavvicina al presente la tragicità della drammaturgia greca e lascia che lo scandalo dell'indifferenza divina, della sua incoerenza o, forse, solo della sua inalterabile distanza, torni a interrogare la scena.

Due cantici, che il drammaturgo francese reintroduce come cori nella sua tragedia, amplificano la forte empatia con l'acuta sofferenza di Abramo e incoraggiano il Patriarca alla sopportazione, esortando al contempo tutto il pubblico a resistere nella fede: Théodore de Bèze, futuro traduttore dei Salmi, attinge direttamente dalla Sacra Scrittura la potenza delle parole che fortificano e sostengono il suo Abramo, rendendolo *exemplum* di una nobile ed eroica resistenza, degna di Edipo o di Antigone, e tuttavia premiata, in questa tragedia biblica, dalla grazia divina. La reminiscenza dei Salmi affiora nelle parti liriche in cui l'autore, differenziando il metro, cambia il ritmo, come nelle tragedie greche, e stempera la tensione nel compatimento; la intensifica, invece, nei dialoghi, fino a utilizzare la concitazione della sticomitia e opporre, per esempio, il Patriarca e sua moglie (vv. 424-459), come un tempo Agamennone e Clitennestra. Consapevole di questa insolita operazione - una forma teatrale classica per la Sacra Scrittura - Théodore de Bèze definisce, *Tragedie Française*, la sua opera, definizione che appare per la prima volta, in risalto sul frontespizio di questa *pièce*, pubblicata nel 1550: il drammaturgo calvinista inaugura così un nuovo genere teatrale in francese, che ben al di là di un esito funesto, *tragique*, esprime una condizione di esistenza - religiosa e problematica, alle origini della Storia e tuttavia fortemente attuale - e ne codifica la rappresentazione attraverso un'imitazione, embrionale ma inequivocabile, della drammaturgia tragica degli Antichi. La familiarità con l'Antico Testamento si accompagna, dunque, a una conoscenza diretta della tragedia greca, e, più in generale, della letteratura classica, frutto di una formazione umanista eccellente che permette a Théodore de Bèze, appena giunto a Losanna, di essere nominato professore di greco presso l'Accademia. Ben prima del suo esilio volontario, quindi, in Francia, agli albori di una stagione di grande rinnovamento spirituale, Bèze ha incontrato i classici, o meglio, ha aderito a un programma di formazione che con i classici, appunto, intendeva rispondere alle forti istanze di rinascita culturale.

A ritroso, quindi, negli anni della formazione umanista di Bèze, torniamo nella Francia dei primi decenni del Cinquecento, e precisamente nello spazio angusto ma intellettualmente illuminato di abitazioni private², in cui celebri umanisti dispensano il loro sapere, insegnando una conversazione diretta, assidua e feconda con gli *auctores* della classicità; successivamente, in modo più aperto e sistematico, all'interno di prestigiosi *Collèges*, parigini e non solo, che offrono nei loro programmi anche lo studio delle *literae humaniores*. Nulla di polveroso o di stantio, al contrario, in opposizione a quel disfacimento progressivo della cultura medievale, percepita come corrotta e svuotata dei suoi contenuti originari, i *Collèges* offrono un sapere alternativo, più ampio delle discipline tradizionali e 'purificato', potremmo dire, da incrostazioni interpretative oscuranti. In confronto all'insegnamento della scolastica, che predomina rigidamente in Sorbona, queste istituzioni, via via più secolari, rappresentano l'avanguardia della didattica universitaria: paradossalmente la frequentazione costante

² Nel caso di Théodore, nato da una famiglia di piccola nobiltà, è lo zio Nicholas de Bèze, membro del Parlamento di Parigi, a permettere un'istruzione privilegiata. Conduce il nipote, all'età di nove anni, nella casa del celebre ellenista tedesco Melchior Wolmar Rufus de Rottweil per formarlo adeguatamente. In seguito, Théodore si laurea in legge, a Orléans e si trasferisce a Parigi per praticare l'avvocatura. Appassionato di lettere classiche, a Parigi frequenta i circoli letterari più all'avanguardia, fino alla conversione calvinista e all'esilio del 1549.

del passato promuove una nuova coscienza del presente e attiva una progettualità destinata a cambiare il panorama letterario, segnatamente, quello teatrale.

Si restaurano le forme originarie delle tragedie per restituirne la loro recondita *potentia*, si traducono in latino, *in primis*, per facilitare un movimento di assimilazione che forma il gusto e rigenera lo spirito dei discenti. Una lezione che viene dall'Italia, innanzitutto, come dimostrano copiosamente gli studenti 'fuori sede' di questi primi decenni del secolo; François Tissard, per esempio, un giovane originario di Amboise, come molti altri completa il suo percorso di studi all'Università di Bologna e, prima di licenziarsi, nel marzo del 1506, decide di emulare il maestro, l'insigne Filippo Beroaldo, traducendo in latino tre opere di Euripide, *Ippolito*, *Alceste* e *Medea*. L'esercizio scolastico acquista il valore di un'ambiziosa sperimentazione culturale che Tissard dedica al conte di Angoulême, ovvero il futuro re di Francia, François Ier (1515-1547), destinato a diventare il promotore più illustre di una *translatio studii* dall'Italia alla Francia, che legittima e fortifica, nell'Europa del primo Cinquecento, il potere politico dei Valois; un re stratega, principe delle armi e delle lettere, condottiero, poeta, mecenate, fondatore, nel 1530, del *Collège royal* dove illustri *lecteurs* nominati direttamente dal re, insegnano anche l'ebraico, il greco e la matematica³. Le traduzioni teatrali in latino si affiancano via via a quelle in francese: *Electre*, *Hécube*, *Iphigénie*⁴ rappresentano uno sforzo immane⁵ e mirabilmente creativo⁶ di sincretismo epistemologico e di rinnovamento linguistico; non un lavoro di mera erudizione ma un contributo fondamentale all'egemonia politico-culturale 'moderna' che François Ier intende realizzare anche attraverso l'affermazione della lingua volgare, il *moyen français*⁷.

Le prime tragedie 'originali', tuttavia, che prendono forma all'interno dei *Collèges*, hanno innanzitutto una vocazione didattica e sono in latino. Si tratta in parte dell'opera di George Buchanan, un brillante ellenista di origini scozzesi che ha tradotto, a sua volta, la *Medea* euripidea⁸: professore al Collège di Guyenne di Bordeaux e al Collège Boncourt di Parigi, scrive per i suoi studenti due *pièces* in latino 'originali', *Jephtes sive votum*, e *Baptistes, sive calumnia*, in seguito pubblicate a Parigi e a Londra⁹. Il soggetto biblico si struttura alla luce di una profonda conoscenza della drammaturgia antica e trova espressione nella reminiscenza lirica dei salmi tanto quanto nella dialettica euripidea: la forza dell'innocenza, la necessità del sacrificio, ma anche e soprattutto la sola verità della Parola contro la menzogna delle interpretazioni e la calunnia del potere, attualizzano la tragicità di queste figure della Bibbia, anticipando, in parte, l'opera di Théodore de Bèze: lo stesso Buchanan sarà tradotto in francese a testimonianza del valore di una tragedia biblica, di matrice protestante - Buchanan non nasconde la sua avversione alla Chiesa romana - che avrà grande successo nella seconda metà del Cinquecento francese, e troverà in André Rivaudeau e Louis des Masures, due dei suoi più celebri esponenti¹⁰.

³ È il noto grecista Guillaume Budé, traduttore di opere classiche e 'Maître de la Librairie du Roy' a promuovere la fondazione di questo *Collège*, il cui motto era *Docet omnia*. Il *Collège royal* o *Collèges des Trois Langues*, è oggi il *Collège de France*.

⁴ Ci riferiamo alle traduzioni di: Lazare de Baïf (*La Tragédie de Sophocles intitulée Electre* 1537); Guillaume Bochetel (*La tragédie d'Euripide nommée Hécube* 1544); Thomas Sébillet (*L'Iphigène d'Euripide, tournée de grec en français* 1549).

⁵ Si tratta di rendere una lingua poetica complessa, rispettare la sintassi, confrontarsi con una versificazione molto distante dalla tradizione francese e con un patrimonio mitologico altamente erudito.

⁶ Usiamo la felice espressione di Mireille Huchon, *mirabilis*, per evidenziare gli esiti sorprendenti ottenuti nel quadro del rinnovamento del *moyen français*, cfr. Huchon 1988, p.3.

⁷ Ricordiamo che François Ier con l'editto di Villers-Cotterêts, nel 1539, impone la lingua francese al posto del latino in tutti gli atti giuridici e amministrativi, unificando in un solo codice il mosaico dei diritti locali. Una decisione che separa nettamente il campo religioso da quello laico: il francese diventa la lingua della giustizia e delle leggi, poi, diverrà quello dell'insegnamento.

⁸ *Medea*, M. Vascosan, 1544. La *pièce* è stata rappresentata a Bordeaux nel 1543, come riporta il frontespizio dell'edizione, «Acta fuit Burdegalae. Anno M.D.XLIII».

⁹ *Jephté* a Parigi nel 1554 e *Baptiste* a Londra, solo nel 1577. Sappiamo che *Jephtes* fu rappresentata per la prima volta al Collège di Guyenne il 24 giugno 1541.

¹⁰ Rivaudeau è l'autore della tragedia *Aman* (1561) e Louis Des Masures scrive le *Tragédies Saintes* (1563), il cui protagonista è la figura biblica di Davide.

Al contempo, e, come abbiamo sottolineato, a partire dalle stesse istanze di ‘rinascimento’, si afferma una linea più laica e strettamente fedele al modello classico, che trova nell’opera in latino di un altro grande umanista, Marc-Antoine Muret (1526-1585), una prima e felice espressione: professore al Guyenne di Bordeaux e al Boncourt di Parigi, Muret scrive per i suoi studenti *Julius Caesar*¹¹ riprendendo le forme del teatro antico - greco e latino, se si guardano i cori e le sentenze di matrice senecana - e i suoi alti contenuti morali. Muret circoscrive l’azione alle idi di marzo, accelerando con efficacia il compimento di un destino umanamente tragico, *exemplum*, a imitazione di celebri opere classiche, delle vicissitudini che travolgono l’esistenza dei grandi, come dell’intera umanità. La morte del dittatore dà un insegnamento di carattere civile e politico, non esente da contraddizioni: la sua grandezza, comunque riconosciuta nella Storia, desta un’ammirazione che appassiona il giovane pubblico, lo interroga, lo spaventa, lo seduce, emozionandolo con successo. L’istruzione morale - Cesare in parte concorre alla sua perdita, in parte dà prova di eccezionale virtù - si accompagna all’esercizio linguistico del latino e all’apprendimento di un’arte oratoria indispensabile alla classe dirigente di questa nuova stagione; la conoscenza passa anche attraverso la recitazione, laddove sono gli stessi studenti a mettere in scena la *pièce*, come ricorda negli *Essais*, Michel de Montaigne:

Metterò in conto anche questa facoltà della mia fanciullezza: una fermezza del volto, un’adattabilità della voce e dei gesti nell’applicarmi alle parti che mi assumevo. Infatti, prima di averne l’età, *Alter ab undecimo tum me vix ceperat annus*, ho sostenuto le prime parti nelle tragedie latine di Buchanan, di Guérente e di Muret, che furono rappresentate decorosamente nel nostro collegio di Guienna¹²

La classe - autore, attori e pubblico al contempo - diventa una sorta di laboratorio teatrale in cui gli allievi, protagonisti della rappresentazione scolastica, assimilano le strutture del discorso tragico, apprendono l’arte di argomentare, elaborano una riflessione dialettica con la sostanza filosofica della tragedia antica. I nostri primi drammaturghi francesi si conoscono lì, tra i banchi di queste classi privilegiate - solo l’*élite* frequenta i *collèges* umanisti - dove possono sperimentare un confronto serrato con i valori più alti del passato e, soprattutto, con le forme che ne hanno codificato l’espressione - dalla Grecia a Roma, all’Umanesimo italiano - traducendo in Bellezza le conquiste e le contraddizioni della Civiltà. Sono ventenni, spesso nobili, agiati, studenti parigini del Coqueret, come Pierre de Ronsard e Joachim Du Bellay, o del Boncourt, come Étienne Jodelle e Jean de la Péruse, una sorta di *Brigade* - così amano definirsi inizialmente - che, lasciate le aule di scuola, intende addirittura rifondare la letteratura francese, quindi anche la produzione teatrale: nel loro manifesto, *La Défense et Illustration de la Langue Française*, pubblicato nel 1549, esigono un ribaltamento radicale, sprezzano la scena popolare, ignorano la tradizione dell’ ‘età di mezzo’, invitano a scrivere in francese commedie e tragedie *à la façon des anciens*, invocando, per il teatro della Francia, e per loro stessi, la gloria immortale dei classici¹³. La *Brigade* diventerà la *Pléiade*, ovvero un gruppo di sette poeti - alcuni cambiano nel tempo - definiti dal nome di una costellazione che già ha ispirato sette famosi tragici alessandrini: *restitutio* e modernità, imitazione ed emulazione sono i principi costitutivi di questo gruppo di ventenni intraprendenti che, sulle orme stesse degli Antichi, pretende a gran voce la rinascita delle lettere francesi.

L’aspirazione che anima il loro impegno culturale è fiduciosa, ottimista, francamente arrogante, sostenuta da un clima di forte rinnovamento mondano, nutrita dallo studio privilegiato delle *literae humaniores*, consolidata dall’affermazione politica in Europa della monarchia francese e dal mecenatismo culturale che l’accompagna, la munifica promozione artistica di Henri II (1519-1559), degno successore di François Ier. È direttamente al re che i giovani protagonisti della *Brigade* rivolgono la loro ambizione, convinti del valore edificante di un progetto letterario, segnatamente

¹¹ La tragedia apre la raccolta *Juvenilia*, pubblicata a Parigi nel 1552, ma è stata composta intorno al 1544/45.

¹² Michel de Montaigne, *Saggi*, a cura di F. Garavini e A. Tournon, Milano, Bompiani, 2012, I, 26, p. 321.

¹³ Cfr. S. Lardon 2015, p. 15.

teatrale, destinato a 'illuminare' i grandi, come in ogni epoca classica, a sostenerne, con la bellezza, la *fortitudo*. Al di là dei *Collèges*, diversamente dai loro professori, questi promettenti intellettuali aspirano alla corte, si esprimono nella lingua nazionale per conciliare le aspettative umaniste con quelle cortigiane, ed esibire in uno spettacolo erudito, quanto elegante e raffinato, la miseria e la virtù dell'aristocrazia. Tale raffinatezza, articolata sull'imitazione sincretica dei classici, distingue questo teatro dai *mystères* medievali quanto dall'impresa sperimentale di Théodore de Bèze, che pure pubblica, per primo, una tragedia in francese. Anche Théodore de Bèze, come abbiamo ricordato, ha una formazione umanista e compone, nel 1548, dei *Poemata*, che lo stesso Ronsard apprezza ampiamente. Tuttavia, la conversione calvinista, l'esilio volontario, la rottura con l'ambiente parigino, lo allontanano dalla retorica classica, la fonte biblica lo costringe a una lingua più sobria, priva di ornamento profano, adatta a un pubblico di fedeli e non di cortigiani. L'*Épître aux lecteurs* dell'*Abraham sacrificant* contraddice le prospettive altisonanti ed elitarie della Pléiade:

Je n'ai voulu user de termes ni de manières de parler trop éloignées du commun, encore que je sache tel avoir été la façon des Grecs et des Latins [...] je ne trouve rien plus mal seant que ces translations tant forcées, et mots tirés de si longtemps qu'ils ne peuvent jamais arriver à point¹⁴

La tragedia francese nasce anche nel solco di questa frattura di segno poetico e spirituale.

2. Étienne Jodelle : la storia, il mito e le donne nella prima *tragédie à l'ancienne*

Pierre de Ronsard - una sorta di capofila del movimento *antiquisant*, il primo a pubblicare una raccolta di *Odi* di matrice pindarica - all'indomani della rappresentazione della *Cléopâtre captive*¹⁵ indica nel suo giovane autore, Étienne Jodelle, il poeta tragico francese per eccellenza e lo annovera nei sette della metaforica costellazione. L'opera suscita scalpore, in effetti, ottenendo un largo consenso all'interno del Boncourt - il cortile è sovraffollato di studenti¹⁶ - ma anche e soprattutto, all'Hotel di Reims dove, durante il carnevale del 1553, alla fine delle feste per la vittoria francese di Metz, la *pièce* viene rappresentata davanti al re e alla sua corte. Subito dopo la rappresentazione i giovani membri della *Brigade* si recano ad Arcueil (chiamata Hercueil, per l'occasione) per festeggiare il trionfo di Jodelle, colui che ha risuscitato la tragedia antica: si danza, si cantano ditirambi, si banchetta intorno a un capro incoronato, in una cerimonia bacchica, la *pompe du bouc*¹⁷, criticata a lungo, in ambienti più tradizionali, per l'intensa coloritura pagana.

Jodelle sceglie come fonte principale della sua tragedia la *Vita di Antonio* di Plutarco, un soggetto storico, quindi, in ossequio al suo professore Muret¹⁸, ma in ottica potremmo dire rovesciata: non è Antonio il protagonista della sua tragedia, non il mondo romano cui appartiene, o il conflitto militare che lo oppone a Ottaviano, ma Cleopatra, una donna, un'amante, una vinta, come indica il titolo antifrastico, una regina repentinamente ridotta alla cattività. Un destino tragico, appunto, che interroga ampiamente il senso della storia e incrina, dal punto di vista dell'altro, la certezza di una azione divina provvidenziale. Jodelle non propone un'immediata leggibilità morale, mantiene invece l'opacità delle contraddizioni, in vista di una meditazione intellettuale che non conosce la catarsi¹⁹,

¹⁴ Théodore de Bèze, *Abraham sacrificant, Épître aux lecteurs* 2006.

¹⁵ Pubblicata postuma dall'amico Charles de la Mothe nel 1574.

¹⁶ Così un testimone del tempo descrive il successo dell'evento, «Les fenêtres étaient tapissées d'une infinité de personnages d'honneur et la cour si pleine d'Écoliers que les portes du Collège en regorgeaient», Pierre Pasquier, *Recherches de la France*, Paris, Laurent Sonnius, 1617, VI, 6, p. 741.

¹⁷ La processione del capro.

¹⁸ Sull'intenso legame fra Marc-Antoine Muret e i poeti della Pléiade, cfr. M. Simonin 1990, pp. 126-136.

¹⁹ La *Poetica* di Aristotele non è ancora stata tradotta in Francia negli anni Cinquanta, e la versione latina circola poco; l'arte poetica di riferimento è quella di Orazio, tradotta già nel 1541 da Jacques Peletier du Mans. I testi più conosciuti che diffondono la descrizione del teatro latino sono i due manuali medievali, Diomede, *De arte grammatica*, e Donato, *De tragoedia et comoedia*.

ma il piacere della consapevolezza. In un mondo accidentato, in costante trasformazione, occorre riconoscere la fragilità umana, resistere, se vinti, nell'onore, evitare la superbia, se vittoriosi, e l'abuso tirannico del potere. Non c'è una vera peripezia, all'inizio della *pièce* tutto è già accaduto e Antonio, ormai fantasma, preannuncia la catastrofe finale, ovvero la morte suicida di Cleopatra. È la libertà di questo gesto - scegliere di morire non da schiava - il vero tema della tragedia, ovvero l'eroicità di un suicidio di ispirazione stoica che rende la regina indomita, virile più di un uomo, come afferma il coro di donne alessandrine alla fine della *pièce*:

Pour avoir plutôt qu'en Romme
Se souffrir porter ainsi,
Aimé mieux s'occire ici,
Ayant un cœur plus que d'homme vv. 1537-40

Un cuore più coraggioso di quello di Antonio, forse, ma anche più furente nella collera, come insegna il teatro senecano, più passionale nell'amore, più commovente nella lamentazione: il piacere non nasce dalla disposizione della *fabula* ma dall'emozione estetica e patetica del discorso, quello «grave, hautain et altiloque»²⁰ di una donna vinta dall'amore e dal potere, una donna che si esprime, in maestosi alessandrini²¹, in modo ardito e struggente. Il genere femminile appare più adatto a rappresentare la musa tragica, ne assimila la voce nei suoi toni opposti e complementari²², come se le istanze più profonde di una vittima secolare - la donna - doppiamente vinta, ma gloriosamente indomita, costituissero il volto stesso di Melpomène, scarmigliato e commovente, fragile ed eroico al contempo.

Il coro offre il suo discorso lirico in versi più brevi, polimetrici, destinati alla musica e al canto, oggetto di un lavoro poetico intenso, frutto di un'assidua frequentazione dei classici. Il *furor*, in senso platonico questa volta²³, anima l'ambiziosa Pléiade nel suo afflato di rinnovamento: il travaglio umano che occupa la scena, il monito politico e filosofico che l'attraversa, deve tradursi in ricerca poetica, sublimarsi in bellezza e rigenerare il pubblico, innanzitutto, attraverso uno spettacolo della parola.

Anche la seconda tragedia di Jodelle, *Didon se sacrifiant*, presenta una protagonista femminile: il drammaturgo rovescia, per così dire, la sua fonte, il IV libro dell'*Eneide* e assume nuovamente il punto di vista della donna, della vinta, in questo caso, la regina di Cartagine. Didon è in preda al furore fin dall'inizio della *pièce*, tradita, umiliata, in attesa di un inevitabile abbandono a cui reagisce, minacciosa, come una Baccante:

Il semble que je face à Thebes la Bacchante,
Qui sentant arriver les jours Trieteriques,
Fait forcener ses sens sous les erreurs Bacchiques vv. 468-470

Ancora una volta la tragedia sfrutta lo spettacolo della collera, la luce nera della disperazione, quanto la forza di una femminilità indomita: Didon non sacrifica sé stessa per il futuro di Roma, ma per sottrarsi alla sofferenza infinita e insensata a cui sembrano destinarla gli dèi, o, forse, solo la sua passione. La trasposizione di genere operata sul canto IV dell'*Eneide* crea uno spazio all'espressione dell'interiorità e permette a Jodelle di interrogare anche i silenzi del testo virgiliano; il piano alto della

²⁰ Pierre de Ronsard, *Abregé de l'Art poétique*, pp. 480-481.

²¹ Il punto di riferimento è ancora una volta la traduzione umanista. Lazare de Baif utilizza abbondantemente l'alessandrino nella sua versione francese dell'*Elettra* di Sofocle. Anche Bochetel propone una traduzione in alessandrini (a parte il Coro) dell'*Ecuba* di Euripide.

²² Jodelle presenta così, nel prologo a Henri II, la sua stessa tragedia «C'est une Tragédie./ Qui d'une voix et plaintive et hardie/ Te represente un Romain Marc Antoine./ et Cleopatre Egyptienne Roine». (vv. 37-39).

²³ Pontus de Tyard, nel suo *Solitaire premier* (1552) spiega come il furore platonico non sia un'alienazione dell'intendimento, ma una forma privilegiata di entusiasmo, generata da una segreta potenza divina, in grado di rendere creativo il poeta. Pontus de Tyard è un membro della *Brigade* che diventerà Pléiade.

Storia, del Destino, della Fatalità si sovrappone a zone del vissuto più frammentate e consuete, dove invidia, rancore, sospetto inquinano l'innocenza anche della 'vittima'. I concitati dialoghi tra Enée e Didon sollevano interrogativi di natura morale intorno all'uso ambiguo della retorica politica e amorosa, svelando nei meccanismi della persuasione una forma di inganno. La fiducia nella parola appare meno altisonante, in questa opera della maturità, scolora in una sorta di tormentato pessimismo che contrasta, in parte, con la vocazione luminosa della Pléiade.

Un destino individuale drammatico - Jodelle subirà anche una condanna a morte - e l'insorgere delle guerre civili sembrano trovare già un'eco in questa neonata tragedia francese: il teatro *à la façon des Anciens* rivela in verità una stupefacente rispondenza tra la scena e la vita reale. Lo spettacolo della Parola riecheggia eternamente i classici e tuttavia rappresenta una *finitudo* tragicamente moderna.

3. Jean de La Péruse: l'*Euripide des Français*

Una delle rappresentazioni della *Cléopâtre captive* - quella al Boncourt, tra gli studenti - vede tra i suoi protagonisti Jean de La Péruse, attore principale, con Rémy Belleau, nella tragedia che Jodelle offre all'entusiasmo dei compagni di studio, nel febbraio del 1553; il dettaglio rivela una comunità di intenti, la stessa formazione al *Collège* parigino, la stessa passione giovanile per gli Antichi e il teatro, la voglia di sperimentare, a partire dalla lezione umanista, un fermento culturale laico da promuovere apertamente, direi anche rumorosamente.

Il giovane Jean Bastier proviene dalla regione della Charente, dove è nato nel 1529, a sud-est di Poitiers, nei pressi del piccolo borgo di La Péruse: da qui prenderà il suo nome d'autore, attribuendosi, come letterato, una sorta di titolo di nobiltà. Nulla sappiamo dell'amicizia con Jodelle, e tuttavia, il ruolo di Jean Bastier nella sua *pièce*, ci lascia immaginare una certa familiarità con l'autore della *Cléopâtre captive* e con il suo impegno di rinnovamento teatrale: stimolato dagli alessandrini della bella regina egiziana, e dal loro ampio successo di pubblico, anche Jean Bastier esprime la sua vocazione drammatica, e scrive, nell'estate del 1553, la sua *Médée*. Probabilmente, l'interesse per la maga di Colchide, così come Euripide l'ha messa in scena, proviene dal magistero di George Buchanan, professore nel 1553 al Boncourt, e autore, qualche anno prima, della traduzione latina del testo euripideo. Un'ode entusiastica di Jean Bastier, ormai 'Jean de La Péruse' quando scrive i suoi primi versi, testimonia la stima dell'allievo per il magistero del celebre umanista, il professore, «Tu ravis les doctes oreilles/ De ceux qui t'écotent beans», e il traduttore tragico, «Et quand te plaît être Tragique/ Tu fais forcener ta Colchide/ Haussant ta voix jusqu'aus Cieux». ²⁴

Appare consapevole, il giovane studioso di provincia, della didattica d'avanguardia che caratterizza la sua formazione parigina e, sulle tracce illuminanti di Buchanan e di Jodelle, osa cimentarsi nella scrittura tragica, a partire da quella grammatica elementare dell'immaginario classico che il mito rappresenta e che il processo sofisticato di 'digestione' scolastica, gli permette ora di 'mellificare', come dicono le arti poetiche contemporanee. Non gli sfugge, peraltro, chi guida nel presente, e in versione francese, la rinascita culturale cui tende con entusiasmo la sua stessa *Médée*, e dedica abilmente a Pierre de Ronsard uno dei suoi primi sonetti. Il poeta, già capofila della *Brigade*, risponde all'omaggio del giovane drammaturgo: fra i pochi eletti che salpano per le *Isles fortunées* - una sorta di paesaggio poetico dell'*otium*, di oraziana memoria - Ronsard evoca La Péruse²⁵; lo ricorda nuovamente, qualche mese dopo, per accoglierlo fra i membri della Pléiade, in nome di quella tragedia *Médée*, che in verità Ronsard dimostra di non conoscere direttamente, poiché confonde, nei suoi versi di elogio, Creonte, re di Corinto, ucciso da Medea, con Creonte, re di Tebe fratello di Giocasta e zio dei principi tebani, Eteocle e Polinice. Non ha molta importanza, nell'entusiasmo di questa rinascita delle lettere - a tratti, direi, ancora giovanilistica - basta il successo che la *pièce* di La

²⁴ Coleman 1992, p. 70.

²⁵ Pierre de Ronsard, *Les Isles Fortunées. A Marc-Antoine Muret*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 'Bibliothèque de la Pléiade', 1994, vol II, pp. 781-782.

Péruse ha suscitato nell'ambiente²⁶, per convincere Ronsard ad accostare il giovane drammaturgo all'altro grande fondatore della tragedia francese, Etienne Jodelle:

Et lors Jodelle heureusement sonna
D'une vois humble, & d'une vois hardie
La Comedie avec la Tragedie,
Et d'un ton double, ore bas, ore haut,
Renplis premier le François échaufaut.
Tu vins apres encothurné Peruse,
Epoinçonné de la tragique muse,
Muse vraiment qui t'a donné pouvoir
D'enfler tes vers, et grave concevoir
Les tristes cris des miserables Princes
A l'inpourveu chassés de leurs provinces,
Et d'irriter de changemens soudains
Le Roy Creon, et les freres Thebains,²⁷

Confortato da questo illustre riconoscimento, La Péruse decide di proseguire i suoi studi e lascia Parigi, alla fine di questo glorioso 1553, per specializzarsi in diritto, a Poitiers. La città offre, al tempo, un cenacolo di letterati brillante, animato, in parte, da alcuni degli amici conosciuti a Parigi, come Jean-Antoine de Baïf e Jacques Tahureau. Scévole de Sainte-Marthe, che diverrà deputato oltre che insigne umanista, muove in questa vivace realtà di provincia i suoi primi passi; i fratelli Bouchet vi imparano l'arte della stampa e, divenuti librai, saranno editori della *Médée*; Charles Toutain e Gabriel Bounin, all'interno del *sodalitium* potevano coltivare la musa tragica: le loro *pièces*, pubblicate nel 1557 e nel 1561²⁸, saranno in parte debitrice dell'opera di La Péruse.

In questo contesto, il giovane drammaturgo si dedica a un'erudita produzione lirica, scrive odi, sonetti ed elegie di matrice classica, in linea con le suggestioni di rinnovamento, declamate con forza nella *Defense et illustration de la langue francaise*, «qu'il n'y ait vers, ou n'aparoyse quelque vestige de rare et antique erudition»²⁹. Si tratta dunque di una poesia dotta, nel senso positivo che gli autori della Pléiade riconoscono a questo termine: *docte*, frutto di una conoscenza intima dei modelli greco-latini e di una familiarità profonda con il patrimonio mitologico antico, una premessa indispensabile all'imitazione, alla perfetta - o almeno onesta - somiglianza che porterà prestigio ed eccellenza anche alle lettere francesi.

Ci sono odi pindariche, con *Antistrophe*, *Strophe* e *Epode* alla maniera di Ronsard, ci sono *chansons* e *mignardises* dedicate con affetto agli amici, o alle donne degli amici, le muse ideali di Canzonieri francesi, ispirati al petrarchismo cinquecentesco³⁰: Francine, Admirée, Cassandre e Marguerite evocano raccolte liriche appena immesse sul mercato, raccontano di un fermento poetico in atto, di un movimento di autori esplicitamente apostrofati nei diversi componimenti, Buchanan, Muret, Ronsard, gli amici di Poitiers e ancora Ronsard, Magny, Jean-Antoine de Baïf. A partire dai maestri, una nuova generazione di poeti tenta di imporsi e ripeterne i nomi, alludere alle loro creazioni, rinforza l'esistenza del gruppo - *brigade*, *troupe*, *pléiade* - lo esalta, lo distingue, eletto dalle Muse, favorito dagli astri, legato da un'amicizia straordinaria, una virtù - secondo la tradizione classica da Aristotele a Cicerone - sociale, civile e, in questo caso, generatrice di bellezza. Agli amici La Péruse rivela il suo entusiasmo, la sua ammirazione, ma anche le sue paure più oscure: la malattia, la morte, il disfacimento. Un'ode, in particolare, colpisce per l'intensità dei toni drammatici e la forza emotiva delle descrizioni: si tratta di un componimento che a partire dalle *Metamorfosi* ovidiane

²⁶ Lo stesso Muret ammira i 'vers Perusins' della *Médée* e dedica un sonetto d'elogio al suo antico allievo, Jean de la Péruse, Coleman 1985, p. 62.

²⁷ Pierre de Ronsard, *Les Isles Fortunées*. cit. vv. 55-67

²⁸ Si tratta di *Agamennon* (Paris, Martin le jeune, 1557) e *La Soltane*, (Paris Morel, 1561)

²⁹ *Défense et Illustration de la langue française*, éd. H. Chamard, Paris, Didier, 1970, p. 161.

³⁰ Un sonetto rivela in un acrostico il nome della donna che ha ispirato idealmente lo stesso La Péruse, Catherine Cottel, Cfr. Coleman 1992 p. 71.

rappresenta la diffusione della peste. All'origine, ancora una volta, la gelosia, tema caro anche alla vena tragica di La P \acute{e} ruse, che sfrutta le tinte pi \grave{u} oscure di questo sentimento, ne rappresenta l'effetto divorante, malato, l'azione corrosiva in grado di distruggere le sue vittime e, come la peste, destinarle alla morte. La composizione colpisce anche per la sua drammatica attualit \grave{a} : nell'estate del 1554 la peste si diffonde repentinamente nella citt \grave{a} di Poitiers e costringe Jean de La P \acute{e} ruse a ritirarsi nelle sue terre. Inutile fuga, alla fine dell'anno, appena venticinquenne, l'«Euripide des Fran \acute{c} ais», come lo definiscono gli amici³¹, muore di peste.

Il cerchio 'magico', per \acute{o} , non lo dimentica, anzi, ne rende imperitura la memoria, pubblicando, postuma, tutta la sua produzione: in limine alla raccolta, che comprende la tragedia e le *Diverses Po \acute{e} sies*, si susseguono i versi addolorati degli amici, sonetti, odi ed epitaffi, che rimpiangono la sua morte, dolorosa e prematura. Un gesto d'affetto, che \acute{e} , ancora una volta, una testimonianza militante: esiste una *docte bande*³², unita anche contro l'ostilit \grave{a} di chi non ne ama l'arrogante presunzione, esiste un'intensa produzione poetica collettiva volta a rinnovare la letteratura contemporanea, e un teatro francese di stampo classico. La tragedia di La P \acute{e} ruse lo illustra gloriosamente, e il ricco *Tombeau po \acute{e} tique* che precede il testo dell'autore, lo ribadisce con voluta ridondanza.

[...] Mais apr \acute{e} s que Jason sa M \acute{e} d \acute{e} e a laiss \acute{e} e,
Elle arrache \grave{a} ses filz la miserable vie,
Toy furieux comme elle au bel art de Poesie.
Franc ce cors, les deux tiens tu as Presque force:
Et, comme elle s'enfuit dedans un char aisle,
Ainsi de ton esprit court la gloire immortelle. vv. 9-14
SIT SUB DIVINA LUCE³³

La furia passionale della maga di Colchide si \acute{e} tradotta nel furore tragico del suo cantore, il carro alato con cui Medea si \acute{e} sottratta alla morte, \acute{e} diventata un'imperitura scrittura, che la stampa curata dagli amici consegna alla posterit \grave{a} . Ronsard orna metaforicamente questa tomba di edera e di vite, la permanenza appunto, e l'ebrezza creativa, bacchica, a ricordo di una cerimonia, *la pompe du bouc*, in cui tutto inizi \acute{o} .

[...] Et prie que toujours la vigne et le lierre
D'un refris \acute{e} rameau,
Rampent pour ta couronne au plus haut de la pierre
Qui te sert de Tombeau³⁴. vv. 41-44

BIBLIOGRAFIA

TESTI

Lazare de Baïf, *Tragédie de Sophocles intitulée Electre*, Paris, Estienne Roffet, 1537
Th \acute{e} odore de B \acute{e} ze, *Abraham sacrifiant. Tragedie Fran \acute{c} oise*, 1550, s.l. (Gen \acute{e} ve, Conrad Badius), \acute{e} d. par M. Souli \acute{e} et J.-D. Beaudin, Paris, Classiques Garnier, 2006
Guillaume Bochetel, *La tragédie d'Euripide nommée H \acute{e} cube*, ed. F. Fassina, Alessandria, Ed. dell'Orso, 2014

³¹ \acute{E} Sc \acute{e} vole de Sainte-Marthe, in particolare, a scrivere che se avesse vissuto pi \grave{u} a lungo sarebbe stato considerato dai dotti, l'Euripide dei Francesi (*Éloge des hommes illustres*)

³² Colaman 1982, p. 70

³³ *Sonet par Claude Binet Beauvaisin*, Coleman 1992.

³⁴ «Epitaphe de J. De la P \acute{e} ruse , par P. de Ronsard, Vandomois», Coleman 1982, p. 69.

George Buchanan, *Medea in Tragedies*, ed. by P. Sharratt and P.G Walsh, Edinburg, Scottish Academic Press, 1983

Joachim Du Bellay, *La Défense et Illustration de la Langue Française* (1549), éd. H. Chamard, Paris, Didier, 1970

Étienne Jodelle, *Cléopâtre captive*, éd. E. Balmas, in *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX. 1* (1550-1561), E. Balmas e M. Dassonville (dir.), Firenze, Olschki-Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Théâtre français de la Renaissance », 1989

Étienne Jodelle, *Théâtre complet. III, Didon se sacrifiant*, éd. J.-C. Ternaux, Paris, Champion, 2002.

Jean de La Péruse, *La Médée*, éd. J.A.Coleman, University of Exeter, 1985

Jean de La Péruse, *Poésies complètes*, éd. J.A.Coleman, University of Exeter, 1992

Michel de Montaigne, *Saggi*, a cura di F. Garavini e A. Tournon, Milano, Bompiani, 2012

Marc-Antoine Muret, *Jules César/Iulius Caesar*, introduction, édition et notes de G. Cardinali, traduction de P. Laurens, Paris, Les Belles Lettres, 2012

Mistère du Viel Testament, éd. J. De Rothschild, Paris, S.A.T.F., 1878-87

Pierre Pasquier, *Recherches de la France*, Paris, Laurent Sonnius, 1617

Pierre de Ronsard, *Abrégé de l'Art poétique français* in *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. F. Goyet, Paris, Le Livre de Poche, 1990

Pierre de Ronsard, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 'Bibliothèque de la Pléiade', 1994

Thomas Sébillet, *L'Iphigène d'Euripide, tourné de grec en français*, Paris, Gilles Corrozet, 1549

STUDI CRITICI

E. Balmas, *Un poeta del Rinascimento francese: Etienne Jodelle. La sua vita, il suo tempo*, Firenze, Olschki, 1962

N. Banachévitch, *Jean Bastier de La Péruse, 1529-1554: étude biographique et littéraire*, [Paris, 1923], Genève, Slatkine, 1970

F. Charpentier, « Invention d'une dramaturgie : Jodelle, La Péruse », *Littératures*, Presses Universitaires du Mirail-Toulouse, n° 22, printemps 1990, p. 7-22

François Ier et la vie littéraire de son temps (1515-1547), dir. F. Rouget, Paris, Classiques Garnier, 2017.

Georges Buchanan: Poet and Dramatist, ed. by Ph. Ford and R.Ph. Green, Swansea, The Classical Press of Wales.

A. G. Graham, « Théodore de Bèze et la première "Tragédie Française" : imitation, innovation et exemplarité » in *L'exemplarité de la scène : théâtre, politique et religion au XVIe siècle*, numéro spécial de *Tangence*, n° 104, 2014, p. 51-77

M. Huchon, *Le français de la Renaissance*, Paris, PUF, 1988

N. Hugot, *'D'une voix et plaintive et hardie'. La tragédie française et le féminin entre 1537 et 1583*, Genève, Droz, 2021

S. Lardon, *Les débuts de la tragédie française à l'antique et l'engagement pour l'illustration de la langue française*, in *La Tragédie et son modèle à l'époque de la Renaissance entre France, Italie et Espagne*, études présentés par M. Mastroianni, Torino, Rosenberg & Sellier, 2015, pp. 15-45.

Lectures de Jodelle. Didon se sacrifiant, sous la direction d'E. Buron et O. Halévy, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013

Lire Jodelle dramaturge, Le Verger, bouquet 5, Janvier 2014

M. Mastroianni, *Lungo i sentieri del tragico. La rielaborazione teatrale in Francia dal Rinascimento al Barocco*, Vercelli, Edizioni Mercurio, 2009

Ch. Mazouer, *Le Théâtre français de la Renaissance*, édition revue, Paris, Champion, 2013

M. Simonin, *Pierre de Ronsard*, Paris, Fayard, 1990

Tragedia e sentimento del tragico nella letteratura francese del Cinquecento, 'Studi di Letteratura Francese', vol. XVIII, Firenze, Olschki, 1990

