

PUBBLICAZIONI DEGLI ANNALI – SEZIONE ROMANZA
DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI
UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE

TESTI - VOLUME XVII

UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE
DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI
ANNALI SEZIONE ROMANZA
TESTI
XVII

“PER SEGUIR VIRTUTE E CANOSCENZA”

Studi in onore di Anna Cerbo

a cura di
LAURA CANNAVACCIUOLO E ROBERTA MOROSINI



UniorPress
Napoli 2023



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Il volume è stato sottoposto alla revisione scientifica tra pari (peer review)

Le riproduzioni presenti nel volume sono pubblicate su concessione del Ministero della Cultura © Biblioteca Nazionale di Napoli

Volume stampato con un finanziamento del Dipartimento di studi Letterari, Linguistici e Comparati

Revisione redazionale a cura di Marco Borrelli

Prodotto nel mese di dicembre 2023

da **Il Torcoliere** • *Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo* :

UniorPress - Università di Napoli L'Orientale,
Via Nuova Marina, 59 – 80133 Napoli

ISBN 978-88-6719-288-5

Indice

<i>Premessa</i> , di Laura Cannavacciuolo e Roberta Morosini	7
Michele Bernardini (Università di Napoli L'Orientale), Il Bajazette in gabbia ovvero Tamerlano in Trionfo. <i>La farsa</i> "arciprotatragichissima" di Domenico Antonio Di Fiore (1744)...	13
Guia M. Boni, Rosa riso d'amor: <i>Augusto de Campos traduce Giovan</i> <i>Battista Marino</i>	27
Marco Borrelli (Università di Napoli L'Orientale), <i>La mitopoiesi della</i> <i>nazione italiana. Una decodifica della ritualità risorgimentale ...</i>	39
Laura Cannavacciuolo (Università di Napoli L'Orientale), <i>Mario</i> <i>Pomilio tra laicità e confessionalità. Un'analisi delle prove</i> <i>d'esordio</i>	55
Paolo Cherchi (University of Chicago), <i>Alla ricerca della virtù eroica</i>	67
Rossella Ciocca (Università di Napoli L'Orientale), <i>Tra transumanesimo</i> <i>e postumano. L'ontologia relazionale in Klara and the Sun di</i> <i>Kazuo Ishiguro</i>	81
Chiara Coppin (Università di Napoli L'Orientale), <i>Note sulla poesia di</i> <i>Maria Giuseppa Guacci Nobile</i>	97
Federico Corradi (Università di Napoli L'Orientale), <i>Variazioni</i> <i>sull'extraordinaire: scene di primo incontro nella novella</i> <i>storico-galante del secondo Seicento</i>	111
Margherita De Blasi (Università di Napoli L'Orientale), <i>Achille Mauri</i> <i>e il romanzo illustrato</i>	125
Giovanni De Vita (Università di Napoli L'Orientale), "Fare di utilità al <i>mondo corrotto". Il volgarizzamento della Quarta deca di</i> <i>Tito Livio di Boccaccio alle soglie dell'umanesimo</i>	143

Andrea F. De Carlo (Università di Napoli L'Orientale), <i>Tra ragione e sentimento. Motivi del V canto dell'Inferno nell'opera giovanile di Józef Ignacy Kraszewski</i>	155
Valeria Giannantonio (Università degli Studi "G. d'Annunzio"), <i>Il cattolicesimo dantesco di Gregorio Di Siena</i>	171
Donatella Izzo (Università di Napoli L'Orientale), <i>Il racconto dell'homo sacer: per un rilettura di Christ in Concrete, di Pietro Di Donato</i> ..	183
Roberta Morosini (Università di Napoli L'Orientale), <i>Secondo Lancellotti: una scheda sulla fortuna di Lucrezio nel Seicento. O meglio, un Lucrezio "hoggiiano" ante litteram</i>	197
Judit Papp (Università di Napoli L'Orientale), <i>La resa delle istanze di logonimia nelle traduzioni ungheresi dell'Inferno della Divina Commedia</i>	207
Hervé Pasqua (Université Côte d'Azur - CRHI-CUM), <i>Maître Eckhart. Dieu sans l'être</i>	225
Anna Maria Pedullà (Università di Napoli L'Orientale), <i>Da Boccaccio a Ferrante Pallavicino, da Tirso a Molière, la pudicizia schernita</i>	243
Rosa Piro (Università di Napoli L'Orientale), <i>La "misticanza" di Jolanda Insana: il discorso mistico di una non mistica</i>	259
Josiane Rieu (Université Côte d'Azur - CTELA), <i>L'humanisme en question</i>	273
Amneris Roselli (Università di Napoli L'Orientale), <i>I ruoli dei fiumi nel disegno della geografia dantesca ultraterrena e terrena. I fiumi di Romagna</i>	289
Giovanni Rotiroti (Università di Napoli L'Orientale), <i>L'estetica dei nomi nell'opera di Urmuz</i>	303
Paolo Sommaio (Università di Napoli L'Orientale), <i>La cupa di Mimmo Borrelli. Amara favola teatrale sulle aberrazioni umane del nostro tempo.</i>	317
Carlo Vecce (Università di Napoli L'Orientale), <i>"C'est le Décaméron qui m'a choisi": Pasolini e Boccaccio</i>	331

FEDERICO CORRADI

VARIAZIONI SULL'*EXTRAORDINAIRE*: SCENE DI PRIMO INCONTRO
NELLA NOVELLA STORICO-GALANTE DEL SECONDO SEICENTO

Le novelle storico-galanti della seconda metà del Seicento rappresentano un corpus estremamente compatto e coerente: gli autori dialogano tra di loro proponendo molteplici variazioni sugli stessi motivi. Questo perché ben presto alcuni testi – soprattutto *La Princesse de Montpensier* e *La Princesse de Clèves* di Madame de Lafayette ma anche il *Dom Carlos* di Saint-Réal – assurgono al ruolo di archetipi, rispetto ai quali ogni nuovo autore elabora varianti che correggono o rincarano sul modello.

È il caso del primo incontro tra i due amanti, un topos romanzesco studiato da Jean Rousset in testi delle epoche più diverse¹. Nelle novelle di questo periodo esso assume, però, caratteristiche precipue. Si tratta della scena inaugurale del testo, fondamentale in quanto il problema che le novelle storico-galanti mettono sotto la lente di ingrandimento è la conciliazione problematica, per non dire impossibile, tra natura contrattuale del matrimonio e aspirazione individuale alla felicità. Se nella società nobiliare di *Ancien Régime* il matrimonio è deciso dalle famiglie in base a considerazioni di tipo sociale e politico (l'obiettivo è infatti l'*élévation*, cioè la crescita del prestigio del clan), la passione amorosa (*inclination*) è in buona parte frutto di un concorso

¹ Lui stesso parla ironicamente di un approccio "trans-historique" che, prescindendo dalla specificità delle diverse epoche storiche attraversate, cerca di far emergere la logica permanente che soggiace a questa "cellula narrativa": J. Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Corti, Paris 1981, p. 12.

casuale di circostanze: essa si manifesta in modo improvviso e indipendente dalla volontà del soggetto, scontrandosi con un *devoir* che è l'espressione interiorizzata delle norme del gruppo. Si tratta di un tema di riflessione centrale già nell'ambiente delle preziose: tuttavia, mentre il romanzo eroico-galante di Mlle de Scudéry cerca una soluzione utopica – si pensi alla figura di Sapho tratteggiata nel secondo libro della decima parte di *Artamène ou Le Grand Cyrus*, che rinuncia consapevolmente al matrimonio creando un'unione di tipo nuovo, una “tendre amitié” in un altrove utopico² –, la novella, dandosi come obiettivo un maggiore realismo – essa si propone infatti, secondo Jean Regnault de Segrais, di “donner des images des choses comme d'ordinaire nous les voyons arriver [plutôt] que comme notre imagination se les figure”³ –, mostra il fallimento dell'utopia di fronte alla realtà delle dinamiche socio-politiche. Il nuovo genere, infatti, si costruisce, sia nella pratica degli autori che nella riflessione dei critici, in opposizione sistematica all'universo del romanzo, di cui ribalta punto per punto tanto la poetica quanto l'ideologia⁴.

Anche se non si identifica con l'incipit in senso stretto, il primo incontro costituisce quindi la scena-matrice del testo, rispetto alla quale il resto della novella non è che la cronaca, aderente scrupolosamente alla linearità cronologica, dei suoi effetti a lungo termine⁵. Di conseguenza gli autori valorizza-

² In uno dei tanti racconti di secondo grado del romanzo, Madeleine de Scudéry celebra i valori della *préciosité* attraverso la storia di “Sapho”, in parte controfigura della stessa autrice. Legata a Phaon da un amore inizialmente insidiato dalla gelosia, la poetessa greca convince alla fine il suo partner a lasciare Mitilene per stabilirsi nel paese dei “nouveaux Sauromates”: lì i due creano un legame di nuovo tipo, una *tendre amitié*, radicalmente diversa dal modello patriarcale che impronta il matrimonio.

³ L'espressione è utilizzata dalla principessa Aurélie in una delle conversazioni che occupano la cornice narrativa delle *Nouvelles françaises*: J. Regnault de Segrais, *Les Nouvelles françaises*, in *Nouvelles du XVII^e siècle*, éd. publiée sous la direction de R. Picard et de J. Lafond, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1997, p. 1079.

⁴ Si pensi soprattutto al più importante “manifesto” del nuovo genere, i *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire, avec des scrupules sur le style* di Du Plaisir (1683). Per una presentazione ampia e aggiornata delle teorie del romanzo nel Seicento, vedi C. Esmein-Sarrazin, *L'Essor du roman: discours théorique et constitution d'un genre littéraire au XVII^e siècle*, Champion, Paris 2008; vedi anche Ead., *Poétiques du roman: Scudéry, Huet, Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du XVII^e siècle sur le genre romanesque*, éd. C. Esmein-Sarrazin, Champion, Paris 2004.

⁵ Questo vale in una certa misura per tutte le scene di primo incontro, come osserva Rousset in apertura del suo libro: “Il s'agit d'une unité dynamique, destinée à entrer en corrélation avec d'autres unités et déclenchant un engrenage de conséquences proches et lointaines”, Rousset, *op. cit.*, p. 7.

no il carattere *extraordinaire* della scena, che recupera qualcosa del *merveilleux* del romanzo barocco. Ma si tratta di un *merveilleux* di nuovo genere, tutto interiore e psicologico, ben lontano dall'ostentata spettacolarità degli incipit romanzeschi. Possiamo parlare di una scena all'insegna dell'*extraordinaire* in un duplice senso. Non solo gli eventi si discostano per qualche aspetto dalla verosimiglianza ordinaria, ma comportano di solito un'infrangimento alla *bienséance* sottolineata dallo sguardo degli astanti: l'incontro, infatti, avviene sempre in presenza di testimoni, i cui sguardi, convergendo sui protagonisti, da una parte fungono da cassa di risonanza rispetto ai loro moti interiori, dall'altra rappresentano un'istanza giudicante, implicita espressione dei valori collettivi, che impedisce agli amanti la libera comunicazione. La narrazione procede quindi su un duplice binario, che il ricorso al narratore eterodiegetico consente di tenere insieme⁶: quello interno dei sentimenti dei protagonisti, quello esterno delle reazioni dei presenti. Le due persone destinate ad amarsi si incontrano, provano immediatamente l'uno per l'altra sentimenti prima sconosciuti. L'incontro ha quindi il valore di una rivelazione. Ma l'*inclination* che nasce in quel momento entra immediatamente in conflitto con un *devoir* di cui lo sguardo dei presenti si fa inconsapevole riflesso. Bisogna aggiungere che la rivelazione non è mai del tutto inattesa, ma si innesta su un'aspettativa precedente, mediata dalla contemplazione di un ritratto o dalla reputazione eccezionale di cui gode il partner: di conseguenza al momento dell'incontro si crea una tensione tra le aspettative e la realtà, che le conferma, le supera o in qualche caso le tradisce. Il caso (chiamato ora "fortune", ora "hasard") è generalmente il vero *maître d'œuvre*: esso crea un concorso eccezionale di circostanze che "forzano" i due protagonisti ad amarsi. Da pura contingenza, il caso tende quindi a trasformarsi, agli occhi dei protagonisti, in destino, come sottolineano le frequenti prolessi che enfaticamente anticipano sull'esito ultimo. Cercheremo di cogliere alcune costanti delle scene di primo incontro nelle novelle storico-galanti a partire da un piccolo corpus di quattro testi tra i più noti, con la consapevolezza che sarebbe indispensabile un'indagine più ampia che confermi i risultati di questa prima rilevazione.

⁶ Ricordiamo che, se nelle novelle storico-galanti il ricorso al narratore eterodiegetico è la norma, siamo in un'epoca in cui la prosa romanzesca conosce uno sviluppo inedito delle narrazioni omodiegetiche, in coincidenza con la straordinaria fortuna del romanzo picaresco spagnolo e con l'affermarsi del genere dei "faux-mémoires": cfr. R. Démoris, *Le Roman à la première personne. Du classicisme aux Lumières*, Droz, Genève 2002.

Il primo esempio, eccezionale per intensità, lo troviamo nel *Dom Carlos* di Saint-Réal. La vicenda è ben nota: durante una tregua nella guerra che oppone la Francia di Enrico II alla Spagna di Carlo V vengono intavolate trattative di pace che prevedono un matrimonio tra il principe di Spagna Dom Carlos, nipote di Carlo, e la principessa Elisabetta di Valois, figlia di Enrico. I due giovani apprendono la notizia con gioia e nasce tra loro, seppure a distanza, una profonda e reciproca *inclination*. Ma la guerra riprende, Carlo abdica in favore del figlio Filippo, e nuovi accordi prevedono che Elisabetta sposi il padre invece del figlio. Carlos non può che accettare la decisione paterna, ma quando per la prima volta incontra Elisabetta la passione tra i due si accende. Inizialmente essa può manifestarsi solo tramite gli sguardi, poi subentra la parola. Il loro amore non rimane a lungo ignoto a corte, dove tutti sono impegnati strenuamente a spiare i comportamenti altrui. Così, al termine di complesse vicende, gli avversari dei due protagonisti riescono a istillare sospetti nel re che, torturato dalla paura e dalla gelosia, costringe il figlio al suicidio.

Rousset⁷ si sofferma sulla scena del primo incontro sottolineando alcuni tratti tipici – l'effetto improvviso e violento della prima vista, lo scambio insistito di sguardi, lo stupore estatico –, ma anche alcuni elementi specifici: soprattutto l'eloquenza silenziosa insolitamente articolata che passa attraverso gli occhi: “Ce fut par ces fidèles interprètes que Dom Carlos dit à la reine tout ce qu'il avait à lui dire”⁸. Tutta la comunicazione tra i due personaggi, nel silenzio generale, è mediata dagli sguardi. Come già accennato, il primo incontro non giunge inatteso: esso è preceduto da una contemplazione reciproca a distanza – Saint-Réal riprende l'antico topos dell'*amour de loin* – favorita dalla reputazione di cui entrambi godono e, nel caso del giovane principe, dalla vista di un ritratto di Elisabeth. Il *coup de foudre* si innesta quindi su una preesistente “disposition à aimer”⁹: l'incontro vero e proprio non fa che concretizzare e confermare una fatalità già innescata dalla contemplazione a distanza. Inoltre, fin dall'inizio, ciò che caratterizza questo episodio è la tensione tragica che lo attraversa; con frequenti prolessi il narratore sottolinea il destino che incombe sui due protagonisti, di cui peraltro essi stessi appaiono pienamente consapevoli: “D'abord il fut ébloui de la beauté de la reine:

⁷ Rousset, *op. cit.*, p. 72.

⁸ *Dom Carlos*, in *Nouvelles du XVII^e siècle*, éd. cit., p. 510.

⁹ *Ibid.*, p. 508.

mais quand il considérait ce qu'il avait perdu en la perdant son admiration se changeait en douleur, et prévoyant ce qu'elle lui ferait souffrir il vint insensiblement à la regarder avec quelque sorte de frayeur¹⁰ e, poco più avanti: "Il la prépara par mille regards tristes et passionnés à toute l'obstination et la grandeur de sa passion"¹¹. La loro passione è infatti doppiamente colpevole in quanto adultera e percepita all'epoca come incestuosa. La tensione tragica si concretizza in fenomeni somatici che lasciano emergere i contrasti interni: lo svenimento della regina in prossimità dell'incontro, il tremore del principe ("il ne la regardait d'abord qu'en tremblant")¹².

Un altro elemento di grande importanza è il fatto che la scena si svolge in un'occasione ufficiale – l'arrivo alla frontiera della nuova regina di Spagna, accolta da una delegazione del re Filippo. Per questo il silenzio che domina la scena appare "extraordinaire" agli occhi degli astanti: "Après les premières civilités, ces deux illustres personnes, occupées à se considérer l'une l'autre, cessèrent de parler, et, le reste de la compagnie se taisant par respect, il se fit durant quelque temps un silence assez extraordinaire"¹³. La parola "extraordinaire" è parola chiave: essa indica una duplice infrazione, alla "bienséance", cioè all'etichetta richiesta dall'ufficialità della situazione, e di conseguenza alla "vraisemblance", principio cardine della poetica classica. Il fatto che il silenzio si prolunghi in un'occasione ufficiale di tale importanza è sia sconveniente (agli occhi dei presenti), sia inverosimile (agli occhi del lettore). Ora, la poetica della novella, pur improntata ad un realismo che rigetta il *merveilleux* del romanzo barocco, non rinuncia all' "extraordinaire", ma lo concepisce in maniera nuova: esso si manifesta in episodi o in azioni in cui la logica delle passioni, operando nella contingenza di circostanze imprevedibili, produce effetti inattesi, insoliti, improbabili. Si tratta di quelle infrazioni localizzate al sistema di verosimiglianza di cui parla Genette in un noto articolo a proposito della famosa scena dell'*aveu* nella *Princesse de Clèves*¹⁴. Tuttavia, secondo Genette, la bravura del narratore sta nel rendere "necessario" agli occhi del lettore un evento apparentemente inverosimile attraverso la

¹⁰ *Ibid.*, p. 509.

¹¹ *Ibid.*, p. 510.

¹² *Ibidem.*

¹³ *Ibid.*, p. 509.

¹⁴ G. Genette, *Vraisemblance et motivation*, in *Figures II*, Seuil, Paris 1969, pp. 71-99. Sulla questione dell'*extraordinaire* si vedano anche le riflessioni di M. Escola nella sua *Introduction aux Nouvelles galantes du XVII^e siècle*, Flammarion, Paris 2004, p. 27.

messa in opera di nessi causa-effetto particolarmente stringenti. Saint-Réal, specialista dei *détours* della coscienza, è un maestro nel far emergere gli imprevedibili “enchaînements” delle passioni umane¹⁵. In questo caso la reciproca e silenziosa passione che ha unito i due protagonisti nei mesi precedenti al loro incontro, unita alla consapevolezza che la loro unione è ormai impossibile, spiega il loro silenzio, che è come amplificato dallo stupore dei testimoni. Uno di essi interviene per porvi termine: “Cependant, le duc de l’Infantade crut qu’elle attendait par civilité que Dom Carlos voulût partir et que le prince attendait par respect qu’elle fit la même chose. Dans cette pensée, il les avertit qu’il en était temps et il les tira tous deux d’un embarras plus grand qu’il ne pensait”¹⁶. Pur inconsapevoli di ciò che agita il cuore dei protagonisti, i testimoni non cessano – ora come in tutta la novella – di puntare lo sguardo su di loro, pronti a cogliere tutto ciò che nel loro comportamento si discosta dalle attese¹⁷.

Nella *Princesse de Clèves* intervengono molti elementi già presenti in Saint-Réal: lo scambio di sguardi, la sorpresa da ambo le parti (“Ce prince était fait d’une sorte, qu’il était difficile de n’être pas surpris de le voir quand on ne l’avait jamais vu [...]; mais il était difficile aussi de voir Mme de Clèves pour la première fois sans avoir un grand étonnement”)¹⁸, la presenza, nel contesto ufficiale di un ballo a corte, di testimoni i cui occhi convergono sui protagonisti. Ricordiamo la situazione: Mlle de Chartres si è da poco unita in matrimonio al principe di Clèves, per il quale non prova alcuna *inclination*, ma solo stima.

¹⁵ Saint-Réal ricorre spesso, sia nei testi narrativi che in quelli teorici, a metafore che potremmo definire “topografiche” per descrivere i moti dell’anima: espressioni come *enchaînements*, *progrès*, *degrès* danno l’idea dei passaggi gradualmente e delle mutazioni, spesso imprevedibili, che subiscono le passioni nel loro decorso, sfuggendo al controllo della coscienza. Obiettivo finale della scrittura storica è proprio far emergere questa complicata topografia in movimento, tracciando una “carte fidèle des abords de l’âme, de son assiette et de ses environs”, Saint-Réal, *De l’Usage de l’histoire*, in *Traité sur l’histoire (1638-1677)*. La Mothe Le Vayer, Le Moyne, Saint-Réal, Rapin, sous la direction de G. Ferreyrolles, Champion, Paris 2013, p. 497.

¹⁶ *Dom Carlos*, in *Nouvelles du XVIII^e siècle*, éd. cit., p. 510.

¹⁷ Come osserva Thomas Pavel, analizzando questa novella nell’ambito di uno studio complessivo sull’immaginario nella letteratura seicentesca, in una società di corte in cui vige la regola della dissimulazione, “[les participants à la vie du cercle] observent une règle fondamentale – la règle de conformité – qui demande à chaque membre de se soumettre à ces consignes, en abandonnant toute velléité d’indépendance. Les transgressions à la règle de conformité sont punies par l’exclusion du cercle, voire, dans les cas plus graves, par la mort”, T. Pavel, *L’Art de l’éloignement. Essai sur l’imagination classique*, Gallimard, Paris 1996, p. 326.

¹⁸ Madame de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, in *Œuvres complètes*, éd. C. Esmein-Sarrazin, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 2014, p. 351.

Incontra Monsieur de Nemours ad un ballo organizzato al Louvre in occasione del matrimonio tra il duca di Lorena e Claude de France figlia del re Enrico II. I due giovani, entrambi oggetto dell'ammirazione della corte per le loro qualità eccezionali, vengono invitati dal re a ballare tra di loro prima ancora di aver fatto conoscenza: lo spettacolo suscita mormorii di lode tra il pubblico. Anche in questo caso la scena è posta sotto il segno dell'*extraordinaire*. Come sottolinea Rousset¹⁹, la sua singolarità, enfatizzata dai commenti della famiglia reale, consiste nel fatto che la danza stabilisca un contatto fisico – con evidenti implicazioni erotiche, seppure sublimite – tra i due protagonisti prima che essi siano stati presentati: “Le Roi, et les Reines se souvinrent qu’ils ne s’étaient jamais vus, et trouvèrent quelque chose de singulier de les voir danser ensemble sans se connaître”²⁰. Interviene quindi la questione del riconoscimento reciproco; entrambi intuiscono perfettamente chi hanno di fronte – come in *Dom Carlos*, infatti, la *réputation* interviene, prima della conoscenza diretta, a preparare il terreno – ma l’etichetta imporrebbe loro di fingere il contrario per non confessare l’ammirazione suscitata dalla vista dell’altro. Se Nemours, con atteggiamento galante, non esita a violare la *bienséance*, mostrando di aver perfettamente riconosciuto la principessa, Mme de Clèves è costretta a una menzogna difensiva, immediatamente colta dagli astanti. La rivelazione reciproca dell’identità diventa occasione quindi di una sorta di gioco di società orchestrato dalla regina Delfina. Ancora una volta gli sguardi e le parole dei testimoni fanno emergere l’eccezionalità della situazione, che consiste proprio in questa lieve infrazione alla *bienséance*. Sarà il cavaliere di Guisa, reso chiaroveggente dal suo amore per Mme de Clèves, a sottolineare la singolarità dell’evento: “il ne put s’empêcher de lui dire que monsieur de Nemours était bien heureux de commencer à être connu d’elle, par une aventure qui avait quelque chose de galant et d’extraordinaire”²¹. Anche in questo caso, per bocca sempre del cavaliere di Guisa, il concorso eccezionale di circostanze è imputato alla *fortune* che da pura contingenza si tramuta in destino per i due personaggi: “Il le prit comme un présage, que la fortune destinait M. de Nemours à être amoureux de

¹⁹ Rousset, *op. cit.*, p. 106.

²⁰ *La Princesse de Clèves*, éd. cit., p. 351. Come osserva Patrick Dandrey è proprio in virtù di questo infimo “*décalage de chronologie*” che la romanziera riesce ad associare in modo nuovo “l’extraordinaire au conventionnel”, trasformando l’evento aneddotico in fatalità: P. Dandrey, *Quand Versailles était conté. La cour de Louis XIV par les écrivains de son temps*, Les Belles lettres, Paris 2009, p. 164 e p. 161.

²¹ *La Princesse de Clèves*, éd. cit., p. 352.

Mme de Clèves²². Un destino funesto, dato che, come Elisabeth de France, Mme de Clèves è già sposata, né è disposta a derogare, con una *galanterie*, ad un *devoir* che è espressione interiorizzata dei valori collettivi. Rispetto a *Dom Carlos*, quindi, nella *Princesse de Clèves* il principale elemento di novità è la questione del riconoscimento reciproco tra i due amanti – il dubbio momentaneo sull'identità – che, pur con varianti significative, diventerà un *topos* delle scene di primo incontro nelle novelle storiche successive.

È il caso della *Duchesse d'Estramène*, un testo su cui Rousset si sofferma più brevemente, ma che appare significativo proprio perché rincara sui due modelli di *Dom Carlos* e della *Princesse de Clèves*, considerati alla stregua di archetipi dall'autore anonimo, quel "sieur Du Plaisir" a cui sono attribuiti generalmente anche i già ricordati *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire avec des scrupules sur le style*²³. La storia si apre alla corte d'Inghilterra negli anni '70 del Seicento, ma si svolge in buona parte in Francia: nonostante una violenta e reciproca *inclination*, Mlle d'Hennebury rinuncia, dopo la morte della madre, alla prospettiva di un matrimonio con il duca di Olsingham per sposare un uomo che non ama, il duca di Estramène. A indurla a questa scelta, come vedremo, sono gli intrighi della madre del duca, Mme d'Hillmore, ma soprattutto un concetto estremamente severo del *devoir*, che prescrive ad una giovane donna di attendere la scelta del marito da chi esercita la patria potestà su di lei senza manifestare in alcun modo preferenze personali. Il matrimonio porterà non solo all'infelicità dei due coniugi, ridotti a vivere in un "accablement affreux" nonostante la stima reciproca, ma alla morte per amore del duca di Olsingham. Solo al termine della novella si verifica un rovesciamento inatteso e paradossale: ritirandosi in una dimora di campagna, il duca e la duchessa di Estramène scoprono i vantaggi di un legame fondato sull'"amitié" piuttosto che su "l'inclination", rovesciando la lezione morale che i lettori si attenderebbero.

Ancora una volta, quindi, la scena di primo incontro tra i due innamorati è la scena-matrice del testo, da cui tutto il resto dipende. Stavolta non ci troviamo in un contesto ufficiale ma pur sempre in uno spazio attiguo alla corte: i due protagonisti si incontrano casualmente nel *Jardin du roi*. Ma molti ele-

²² *Ibid.* pp. 351-352.

²³ Come osserva, tra gli altri, Marc Escola, fin dalla prima frase il testo si presenta come una riscrittura della *Princesse de Clèves*, che tiene conto di alcune delle critiche mosse al romanzo dai primi commentatori, come Valincour nelle sue *Lettres à Madame la Marquise *** sur le sujet de "La Princesse de Clèves"*: M. Escola, *Notice sulla Duchesse d'Estramène*, in *Nouvelles galantes du XVII^e siècle*, éd. cit., pp. 204-208.

menti tornano con ricorrenza significativa. Come in *Dom Carlos* un ritratto, stavolta una statua ha propiziato, prima della conoscenza diretta, la nascita di un forte “penchant” nella protagonista: già intrigata dalla reputazione eccezionale del duca di Olsingham, Mlle d’Hennebury vede confermata dal ritratto l’immagine magnificata che la sua mente ha forgiato:

Mlle d’Hennebury n’avait aussi osé ajouter de foi à ce qu’elle avait entendu dire du duc d’Olsingham et néanmoins elle avait laissé pencher son esprit à une sorte d’estime pour lui qui le lui représentait au-dessus de tout ce qu’elle connaissait de plus aimable. Son portrait, conforme à ce qu’elle avait entendu, lui fit juger, aussi bien qu’à Mme d’Hennebury, que tout ce que l’on disait de lui était véritable²⁴.

Come nella *Princesse de Clèves*, questo *penchant* deve fin dall’inizio scontrarsi con un concetto particolarmente severo di *réputation* che le impedisce di abbandonarsi alla passione nascente: “Elle aimait la gloire. Elle avait travaillé à s’acquérir une parfaite estime avant même qu’elle en pût connaître le prix et elle était délicate sur la réputation, jusqu’à trembler et être embarrassée dans les actions les plus indifférentes”²⁵. Ma qui è visibile il rincaro. A differenza di Mme de Clèves, Mlle d’Hennebury non è sposata; il *penchant* si scontra, quindi, non con un vincolo preesistente, ma solo con un’idea straordinariamente esigente di *gloire* femminile: “Elle connut par sa gloire toute l’indignité d’aimer un homme que l’on n’a point vu, et de l’aimer avant que d’en être aimée. Elle se reprochait sans cesse d’avoir prévenu par ses mouvements propres les volontés d’une mère qui l’estimait et celles d’une princesse de qui elle devait attendre le sujet de ses affections”²⁶. Inoltre, il momento del primo incontro si fa attendere ben più a lungo, cosicché il conflitto tra *devoir* e *inclination*, paradossalmente, ha modo di manifestarsi con piena intensità già prima che i due si conoscano. La passione nascente si rafforza, infatti, anche attraverso un episodio topico – il motivo appare sia in *Dom Carlos* che nella *Princesse de Clèves*²⁷, ma in una fase più avanzata della

²⁴ *La Duchesse d’Estramène*, in *Nouvelles du XVII^e siècle*, éd. cit. p. 782.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Ricordiamo che il motivo appare sia in *Dom Carlos* che nella *Princesse de Clèves* con la funzione di rendere drammaticamente consapevole la protagonista della forza dell’*inclination* che la lega al amato: cfr. *Dom Carlos*, in *Nouvelles du XVII^e siècle*, éd. cit., p. 523 e *La Princesse de Clèves*, éd. cit., pp. 393-394.

trama – cioè il ferimento dell'amante che, provocando nella protagonista inquietudini mai provate, fa affiorare alla coscienza una passione fino a quel momento solo parzialmente:

L'excès de tristesse et de frayeur avec lequel Mlle d'Hennebury lut cette lettre lui donna lieu de penser pour la première fois à s'examiner. Ses craintes et ses larmes ne lui parurent point être uniquement pour un frère. Elle se souvint de toute l'attention et de tout l'intérêt avec lesquels elle avait nouvellement porté ses pensées vers le duc d'Olsingham. Toutes choses enfin lui marquèrent la pente que son cœur avait déjà prise²⁸.

Ma veniamo all'incontro vero e proprio. Ancora una volta, determinato apparentemente dalla "fortune", esso sembra obbedire ad una sorta di oscura necessità: "Il crut choisir par mauvaise humeur cette promenade écartée, mais peut-être la choisit-il par un de ces mouvements qui nous conduisent pour des desseins que toutes nos lumières ne peuvent pénétrer"²⁹. Anche in questo caso lo sguardo da lontano genera un "étonnement" reciproco che ha la forza di una rivelazione, "étonnement" amplificato, se non addirittura generato, dallo sguardo dei presenti: "À peine eut-il fait quelques pas dans le Jardin, qu'il y aperçut assez loin une jeune personne marcher avec quelques dames, et il l'aperçut aux marques d'un étonnement prodigieux qu'elle donnait à ceux de qui elle pouvait être vue"³⁰. Torna, con varianti significative, il dubbio sull'identità. In questo caso nessuno dei due indovina chi sia l'altro, lo scoprirà solo in seguito. Tuttavia il mancato riconoscimento determina nella protagonista un effetto ancora più paradossale (altro rincaro): il confronto "agonistico" tra due immagini, quella del duca di Olsingham prodotta dalla sua immaginazione e quella, ancora più eccezionale, offerta allo sguardo dallo sconosciuto.

Elle ne le crut point être le duc d'Olsingham, et son erreur lui coûta en peu de moments de violentes impressions. [...] Elle se sentit aigrie contre cet autre, comme s'il avait eu tort d'être plus aimable que celui pour qui elle avait tant de penchant et, plus elle approchait, plus elle voyait de choses au-dessus de l'idée qu'elle s'était faite de ce duc³¹.

²⁸ *Ibid.*, p. 784.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibid.* p. 785.

³¹ *Ibidem*.

È proprio il *quiproquo* sull'identità, abbassando le difese della coscienza, a radicare definitivamente la passione nel cuore della protagonista, come lei stessa percepisce con angoscia dopo aver scoperto la verità: "D'abord elle avait été fâchée de ce qu'un autre avait de l'avantage sur lui. Il lui semble alors qu'elle aurait souhaité qu'il fût moins aimable, et elle se demandait en tremblant où elle trouverait quelque secours pour détruire dans son cœur une inclination si bien fondée"³². Il confronto tra le due immagini rende ancora più urgente il dilemma etico della protagonista, registrato nei dettagli dal narratore (Madame de Lafayette lasciava invece planare un mistero momentaneo sulle reazioni interiori della protagonista).

In *Le Comte d'Amboise* di Catherine Bernard troviamo un'ulteriore variazione sul tema, ancora una volta nel contesto di una consapevole riscrittura della *Princesse de Clèves*. La storia è la seguente: la contessa di Roye destina sua figlia in matrimonio al conte di Amboise, che ne è innamorato. Questi però, con gesto di generosità presentato come eccezionale, rinuncia per ben tre volte a lei, perché conosce la sua passione per il marchese di Sansac: ma la sofferenza della separazione lo porterà alla morte. Tuttavia, anche il matrimonio tra Mlle de Roye e Sansac si rivela impossibile, prima per gli intrighi di Mme de Tournon, poi per la morte di lui all'assedio di Chartres. Evidenti le riprese di motivi (la morte per amore, l'*aveu*, la *retraite* finale) e personaggi (in particolare l'intrigante Mme de Tournon e il suo alleato Sancerre) dalla *Princesse de Clèves*³³. Ma il dialogo privilegiato con il capolavoro di Mme de Lafayette non impedisce all'autrice di accogliere elementi provenienti ad esempio dalla *Duchesse d'Estramène*, a cominciare dalla scena di primo incontro, che pone nuovamente in primo piano il *quiproquo* sull'identità, per quanto in maniera diversa e sorprendente.

Mlle de Roye incontra nella stessa giornata il conte d'Amboise, a cui sua madre ha promesso la sua mano, e il marchese di Sansac. Stavolta però accade l'inverso di quanto accadeva nella *Duchesse d'Estramène*: la realtà non conferma ma tradisce le aspettative in virtù di un vero e proprio scambio di identità. Mlle de Roye si aspetta infatti di incontrare il conte di Amboise a cui la lega un reciproco "commencement de passion"³⁴ nato a distanza grazie alla

³² *Ibid.* p. 786.

³³ La critica è unanime nel riconoscere questo debito: vedi F. Piva, *Présentation di Le Comte d'Amboise*, in C. Bernard, *Œuvres*, t. I, Schena, Fasano 1993, pp. 221-223.

³⁴ *Ibid.*, p. 243.

reputazione di cui godono entrambi: come già nel *Dom Carlos*, la narratrice notomizza con scrupolosa minuzia il progresso di questi primi sentimenti nel cuore di entrambi. Ma, contrariamente alle attese, a presentarsi per primo è Monsieur de Sansac, che Mlle de Roye scambia per il conte d'Amboise. Come nella *Duchesse d'Estramène*, il movimento di avvicinamento fisico tra i due personaggi consente di presentare in modo graduale i loro moti interiori man mano che la visione si fa più distinta. E precise riprese lessicali si possono rilevare tra i due testi, che evidenziano la ripresa invertita del motivo: "Elle ne le crut point être le duc d'Olsingham"³⁵, "Elle ne douta point que ce ne fût Monsieur d'Amboise"³⁶. Entrambe le eroine stabiliscono allora un paragone tra l'immagine mentale precedente e l'immagine offerta allo sguardo: le due immagini divergono nel primo caso, benché si tratti dello stesso uomo ("Celui qu'elle voyait venir lui parut d'une mine au-delà de tout ce qu'un bruit avantageux et une grande inclination lui avaient fait imaginer de plus favorable")³⁷, concordano nel secondo, malgrado si tratti di due uomini diversi ("La bonne mine de celui qu'elle voyait répondait à l'idée qu'elle s'était faite du comte")³⁸. Ingannate in entrambi i casi, le eroine per motivi opposti abbassano le difese e danno libero corso a una pericolosa *inclination*. Mlle d'Hennebury infatti "tâchait de se dire que la honte d'aimer un homme qui n'avait pas tout l'extrême mérite que l'on peut avoir" – il confronto con lo sconosciuto lo ha infatti ridimensionato ai suoi occhi – "l'aiderait à reprendre une indifférence dont la perte lui donnait de si véritables déplaisirs pour l'intérêt de sa gloire"³⁹, salvo poi accorgersi che la passione aveva già fatto progressi decisivi nel suo cuore; Mlle de Roye si sente autorizzata a provare questi sentimenti in virtù del quiproquo sull'identità: "Mademoiselle de Roye trouva son devoir bien doux. Elle se hâta peut-être un peu trop de le suivre: c'était Monsieur d'Amboise qui lui devait inspirer cette joie que donne la première rencontre de ce qui doit plaire, et c'était pour le marquis de Sansac qu'elle la sentait"⁴⁰. All'arrivo del conte di Amboise il confronto tra i due si fa diretto, a tutto vantaggio del marchese di Sansac: "elle les regarda l'un et l'autre, comme pour leur demander lequel elle était obligée d'aimer; mais

³⁵ *La Duchesse d'Estramène*, in *Nouvelles du XVII^e siècle*, éd. cit., p. 785.

³⁶ *Le Comte d'Amboise*, éd. cit., p. 244.

³⁷ *La Duchesse d'Estramène*, éd. cit., p. 785.

³⁸ *Le Comte d'Amboise*, éd. cit., p. 244.

³⁹ *La Duchesse d'Estramène*, éd. cit., pp. 785-786.

⁴⁰ *Le Comte d'Amboise*, éd. cit., p. 244.

c'était avec une certaine différence qui semblait marquer qu'elle eût bien voulu que c'eût été Monsieur de Sansac"⁴¹. Ancora una volta il caso ha orchestrato tutto, trasformandosi in destino agli occhi dei protagonisti: "Le hasard l'avait conduit en ce lieu"⁴² e "Elle eut tout le loisir de s'abandonner à une erreur qui lui devait être si fatale dans la suite"⁴³.

Tuttavia l'incontro non offre la stessa tensione tragica osservata in *Dom Carlos*: anzi è immerso in un primo tempo in un'atmosfera quasi giocosa – e ingannevole – di *galanterie*. Non ci troviamo più nello spazio "pubblico" della corte, bensì a casa di Mme de Roye; il contesto, come nella *Duchesse d'Estramène*, è quello di una *promenade* in un giardino, che culmina in un "cabinet ouvert de tous côtés"⁴⁴. Il *locus amoenus*, rapidamente descritto all'inizio della sequenza, incoraggia i due giovani a manifestare la loro ammirazione reciproca attraverso sguardi che generano le abituali reazioni fisiche: "leurs yeux se rencontrèrent plus d'une fois d'une manière qui la fit rougir, et qui lui fit ensuite éviter ceux de Monsieur de Sansac"⁴⁵. L'incontro avviene ancora una volta in presenza di testimoni – due amiche di Mme de Roye – che fanno da cassa di risonanza alle impressioni dei personaggi: quando vedono Sansac "elles lui donnèrent des louanges qui aidèrent encore à la prévenir en sa faveur"⁴⁶. Soprattutto, però, esse partecipano con un *esprit de joie* tutto mondano all'atmosfera di *galanterie* che domina la scena: tutti i presenti, almeno fino all'arrivo del duca di Amboise, sembrano prendere parte ad una sorta di gioco di società – non dissimile da quello osservato nella *Princesse de Clèves* – che consiste nel prolungare la situazione di incertezza sull'identità dei presenti. Il gioco coinvolge tutti: Mlle de Roye ("Elle trouva je ne sais quoi d'agréable dans cette aventure qui lui donna envie de la faire durer. Elle pria ces dames de ne point dire son nom [...]")⁴⁷, Sansac ("L'aventure lui parut agréable à son tour")⁴⁸ e le due dame presenti ("Personne n'en fut fâché; la conversation était si brillante qu'il ne leur était pas possible de songer au temps qu'ils y demeuraient")⁴⁹. Di conseguenza,

⁴¹ *Ibid.*, p. 246.

⁴² *Ibid.*, p. 244.

⁴³ *Ibid.*, p. 246.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 244.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 246.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 244.

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 244-245.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 245.

⁴⁹ *Ibidem*.

l'aggettivo utilizzato per sottolineare l'eccezionalità della situazione non è per una volta il troppo solenne *extraordinaire*, ma il più mondano "piquant": "Monsieur de Sansac avait un agrément infini dans sa personne et dans tout ce qu'il disait, et sa vivacité naturelle était encore augmentée par ce qu'il y avait de piquant dans cette rencontre"⁵⁰. Tuttavia, all'arrivo del conte di Amboise l'atmosfera cambia: il sospetto che possa essere lui il promesso sposo comincia a insinuare sgradevoli pensieri nella mente della protagonista. I suoi sguardi non sono più autorizzati e suscitano le reazioni difensive di una delle dame presenti, che coglie la violazione delle *bienséances* e il rischio del protrarsi di una situazione potenzialmente rischiosa ("La plus âgée de ces dames, qui voyait l'embarras de cette jeune personne, jugea qu'il fallait le faire cesser")⁵¹. Il conte stesso legge nell'accoglienza fredda della protagonista funesti auspici e sente gravare su di lui quella fatalità che aggiungerà il suo nome alla lista dei martiri d'amore della narrativa di quest'epoca.

Da questa piccola galleria di esempi emerge la specificità di questa fondamentale "cellula narrativa" nella novella storico-galante. Alcune costanti emergono con chiarezza, in aggiunta a quelle assai generali evidenziate da Rousset: il carattere *extraordinaire* della scena esplicitamente rivendicato, la presenza di testimoni che fanno emergere l'infrazione alla *bienséance*, il ruolo del caso che assume le sembianze del fato, il dilemma etico che subito emerge tra *inclination* e *devoir*. Altri elementi appaiono presenti nella maggior parte dei testi passati in rassegna: in particolare il motivo del riconoscimento reciproco che, generando un dubbio sull'identità, si rivela decisivo nel progresso della passione amorosa. In tutti i casi comunque si tratta di una scena chiave, nella quale il narratore dà prova del suo virtuosismo nel conciliare il *naturel* e l'*extraordinaire*, l'esigenza di realismo di cui la novella è portatrice con quelle sottili infrazioni alla norma che sono la nuova forma assunta dal *merveilleux* romanzesco nella seconda metà del Seicento.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibid.*, p. 246.