

**I novellieri
italiani
e la loro presenza
nella cultura
europea:
rizomi
e palinsesti
rinascimentali**

**a cura di
Guillermo Carrascón
e
Chiara Simbolotti**



La forma breve e, all'interno di questa categoria, la novella ebbero molto a che vedere con la riformulazione dell'enciclopedia europea tra il 1400 e il 1650. I meccanismi di riscrittura e di diffusione sotterranea della materia novellistica italiana, che si conserva, perpetua e propaga attraverso le letterature europee, sono proprio ciò cui abbiamo voluto alludere nel titolo di questa miscellanea di studi per mezzo delle due metafore, già ben radicate in ambito critico, poetico e intertestuale, del 'rizoma' e del 'palinsesto' che vi campeggiano. Il primo sembra un modello particolarmente adatto, per le sue caratteristiche fisiche e spaziali, a rappresentare sintagmaticamente la diffusione di temi, motivi e trame, come quella veicolata dalla novella, una diffusione segreta nei suoi ricorsi, che si presentano ai nostri occhi come privi persino di una ragione logica a guidarli, soggetti all'azzardo di un caso che, qui, là, o in più luoghi contemporaneamente, permetta loro di trovare terreno fertile in cui far spuntare rigoglioso un nuovo germoglio sotto forma di una pièce teatrale, una novella o anche solo un episodio all'interno di un'opera più ampia. Il 'palinsesto', proposto da Genette quale paradigma di riscrittura sulla traccia di un testo precedente, delinea una forma di transtestualità, atta ad esemplificare questo tipo di propagazione che caratterizzò particolarmente la fortunata ricezione della novella nell'Europa rinascimentale e barocca.

NOVELLIERI ITALIANI IN EUROPA
testi e studi

ISSN 2421-2040

collana diretta da

Aldo Ruffinatto, Guillermo Carrascón

comitato scientifico

**Pierangela Adinolfi, Erminia Ardissino, Daniela Capra,
Davide Dalmas, Marina Giaveri, David González Ramírez,
José Manuel Martín Morán, Juan Ramón Muñoz Sánchez,
Consolata Pangallo, Monica Pavesio, Patrizia Pellizzari,
Laura Rescia, Roberto Rosselli del Turco, Iole Scamuzzi,
Chiara Simbolotti, Carla Vaglio**

**I novellieri italiani
e la loro presenza
nella cultura
europea: rizomi
e palinsesti
rinascimentali**

**a cura di
Guillermo Carrascón
e
Chiara Simbolotti**

**I novellieri italiani
e la loro presenza
nella cultura europea:
rizomi e palinsesti
rinascimentali**

Questa miscellanea di studi si colloca tra i risultati del Progetto di Ricerca “Italian Novellieri and Their Influence on Renaissance and Baroque European Literature: Editions, Translations, Adaptations” dei **Dipartimenti di Studi Umanistici** e di **Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne** dell’**Università degli Studi di Torino**, finanziato dalla **Compagnia di San Paolo** attraverso l’accordo con l’Università per lo sviluppo della ricerca scientifica.

The articles included in this volume have been selected by means of a peer review process.

IV

aA

© 2015
Accademia University Press
via Carlo Alberto 55
I-10123 Torino

Pubblicazione resa disponibile
nei termini della licenza Creative Commons
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0



Possono applicarsi condizioni ulteriori contattando
info@aAccademia.it

prima edizione dicembre 2015
isbn digitale 978-88-99200-66-4
edizione digitale: www.aAccademia.it/novellieri4

book design boffetta.com

I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea: rizomi e palinsesti rinascimentali

Francia e Germania

Perrault et Basile:

Les Fées est-il un palimpseste? Patricia Eichel-Lojkine 5

La «*Vie désordonnée*» di Bianca Maria di Challant:

dalla IV novella di Bandello all'*histoire tragique* di Belleforest Monica Pavesio 28

L'Amour en son throne: appunti su una traduzione francese secentesca delle *Novelle Amoroze*

di Giovan Francesco Loredano Laura Rescia 40

La storia di Donna Francesca che umilia i suoi spasimanti

(*Dec.* IX, 1) nelle versioni tedesche di Arigo e Hans Sachs Maria Grazia Cammarota 56

Ammonire divertendo: Sachs, Boccaccio e un *Decameron*

(apparentemente) moralizzato Raffaele Cioffi 74

The King and the Countess, or:

Bandello at the Baltic Coast Manfred Pfister 87

La ricezione delle novelle del Boccaccio in Germania

nella seconda metà del XV secolo Maria Grazia Saibene 110

Il Calandrino tedesco di Arigo Chiara Simbolotti 126

Inghilterra

Ricezione europea del *Cunto de li Cunti* di Basile:

la traduzione inglese di John Edward Taylor Angela Albanese 143

«Fu già in Venezia un moro molto valoroso».

Giraldi Cinzio e Shakespeare Massimo Colella 158

«This noble and godlye woman»:

Caterina d'Aragona e *The Historye of Grisilde the Seconde*

di William Forrest Omar Khalaf 173

Boccaccio e Shakespeare. La IV giornata del *Decameron*,

l'amore e il tragico sulla scena Chiara Lombardi 188

Barnabe Riche e la novella italiana. Traduzione e reinvenzione

nel *Farewell to Military Profession* Luigi Marfè 204

'Scenari' europei del Rinascimento italiano: dagl'inganni di Nicuola (già Lelia) a Viola ne <i>La dodicesima notte</i>	Eva Marinai	217
---	-------------	-----

<i>La moral filosofia</i> di Doni: l'iconografia della traduzione inglese	Patrizia Pellizzari	234
--	---------------------	-----

Italia

<i>La Posilecheata, una still life</i> fiabesca	Clara Allasia	255
--	---------------	-----

<i>Iter gratia itineris</i>: il valore delle peripezie mediterranee nel <i>Decameron</i>	Marcello Bolpagni	268
---	-------------------	-----

Dalla novella alle scene: Giletta di Narbona nella <i>Virginia</i> di Bernardo Accolti	Matteo Bosio	285
---	--------------	-----

La transmisión de motivos novelescos a través de la comedia nueva: <i>Don Gastone di Moncada</i> de Giacinto Andrea Cicognini	Guillermo Carrascón	298
--	---------------------	-----

La funzione Alatiel. False vergini in Pietro Fortini	Nicolò M. Fracasso	312
---	--------------------	-----

La raccolta delle <i>Cento novelle amorose</i> de' Signori Accademici Incogniti	Tiziana Giuggia	324
--	-----------------	-----

Indicazioni per curare la malinconia nella novellistica italiana. Lezioni per il «ben vivere»	Béatrice Jakobs	339
--	-----------------	-----

Riscrivere e rileggere Bandello. Il destino del paratesto tra <i>Histoires tragiques</i> (1559) ed edizione milanese (1560)	Nicola Ignazio Loi	350
--	--------------------	-----

<i>Griselda, tragicommedia</i> del bali Galeotto Oddi, un manoscritto torinese del sec. XVII	Jean-Luc Nardone	364
---	------------------	-----

«Bisogna scriver de' romanzi, chi vuol encomi»: Francesco Pona e la costruzione della «macchina meravigliosa»	Laura Nay	381
--	-----------	-----

<i>La Griselda</i>: recreaciones musicales de un argumento boccacciano en el siglo XVIII	Juan José Pastor Comín	395
---	------------------------	-----

Spagna

Palabras en fuga o silencios en la <i>Primera parte</i> de las novelas de Giraldo Cinzio	Mireia Aldomà García	413
---	----------------------	-----

Bandello y Cervantes. <i>Novelle, Histoires tragiques,</i> <i>Historias trágicas exemplares</i>: hacia <i>La fuerza de la sangre</i> de Miguel de Cervantes	Luana Bermúdez	432
--	----------------	-----

Educare e divertire: <i>La Zucca del Doni en Español</i> e la creazione di un nuovo destinatario	Daniela Capra	444
Lorenzo Selva en el origen del <i>Para algunos</i> de Matías de los Reyes	Alba Gómez Moral	459
<i>Materias deshonestas y de mal ejemplo:</i> programa ideológico y diseño retórico en la narrativa italiana del siglo xvi en España	David González Ramírez	473
El motivo del marido celoso: de la <i>novella</i> italiana a la novela corta española del siglo xvii. Imitación y reescritura en Cervantes, Castillo Solórzano y Juan de Piña	Christelle Grouzis Demory	491
Teoria e pratica dell'utilità della novella. Bonciani, Bargagli, Sansovino e Cervantes	José Manuel Martín Morán	506
La teatralización del mito de Griselda en <i>El ejemplo</i> <i>de casadas y prueba de la paciencia: a propósito</i> de los personajes	María Muñoz Benítez	522
La recepción literaria en el Siglo de Oro: hacia el <i>Decamerón</i> de Lope de Vega	Juan Ramón Muñoz Sánchez	539
De Italia a España: la búsqueda y la creación del marco en <i>Los cigarrales de Toledo</i> , de Tirso de Molina	Manuel Piqueras Flores	556
Política de la amistad en <i>De la juventud</i> , de Francisco de Lugo y Dávila	Carmen Rabell	569
Bandello frente a la comedia del Siglo de Oro: el caso de <i>Linajes hace el amor</i>	Ilaria Resta	585
La tradición griseldiana y las innovaciones en la segunda patraña de Timoneda	Francisco José Rodríguez Mesa	604
El <i>Fabulario</i> de Mey y los <i>novellieri</i> italianos	Maria Rosso	619
Los <i>novellieri</i> en Mateo Alemán: las novelas en el <i>Guzmán de Alfarache</i> (1599-1604)	Marcial Rubio Árbuez	633
Le novelle 'italiane' del <i>Guzmán de Alfarache</i>	Edoardo Ventura	646
Europa		
Del <i>exemplum</i> a la <i>novella</i>	Carlos Alvar	657
Masuccio Salernitano en Europa	Diana Berrueto-Sánchez	674
Sulla presenza del <i>Decameron</i> nella letteratura polacca: la novella di Zinevra (II, 9) nelle traduzioni anonime cinquecentesche	Anna Gallewicz	689

Le rôle du <i>Décameron</i> dans l'épanouissement de la nouvelle roumaine	Eleonora Hotineanu	705
Dalla prosa alla poesia. Le prime traduzioni ungheresi del <i>Decameron</i>	Norbert Mátyus	717
La novella italiana in Europa tra Bandello, Yver e Cervantes	Elisabetta Menetti	726

«si este nesçio trujera ala memoria
el probervio que se suele dezir, por
ventura uviera mirado muy bien y
corregido la obra antes que la diera
a estampar»

A.F. Doni, *La Zucca del Doni*
en Spañol, cicalamento xvi

Introduzione

Guillermo Carrascón e Chiara Simbolotti

aA

Le scienze sperimentali, come la chimica o la fisica, tra i loro assiomi basilari annoverano enunciati come quello di Lavoisier, secondo cui, in una reazione chimica, la materia rimane costante sicché la massa totale dei reagenti è uguale alla massa totale dei prodotti; o come la legge di conservazione di Joule che afferma qualcosa di simile alla precedente per ciò che concerne l'energia, stabilendo che, in un sistema isolato, questa non si crea né si distrugge, semplicemente si trasforma.

La critica letteraria non ha formulato un principio simile, ma a nessuno che si occupi di letteratura sfugge che, al di là del mito romantico dell'originalità del creatore, la materia letteraria non si crea né si distrugge, si trasforma. Infatti se analizziamo bene il prodotto letterario vedremo che la sua massa non è altro che la somma dei reagenti intervenuti nella sua formazione. Questo principio teorico, piuttosto elementare in questa enunciazione, ma assai complesso se si considera l'enorme quantità di riflessioni cui lo studio dell'intertestualità ha dato vita nelle ultime decadi, da Genette a Kristeva, è uno degli assunti su cui si basa il progetto di ricerca di cui questo volume è il risultato conclusivo.

XI

Come scrive Maria Grazia Cammarota nel suo contributo al presente volume, «il rapporto che intercorre tra un'opera e i testi da cui essa in qualche modo deriva è da molto tempo al centro di un intenso dibattito teorico che permette di osservare il fenomeno da punti di vista molto diversi. Tra i numerosi termini impiegati per indicare tale relazione intertestuale quello che ricorre con maggiore frequenza è 'riscrittura', sebbene non si sia ancora pervenuti a una definizione condivisa e a una delimitazione di tale termine rispetto a 'rielaborazione', 'riuso', 'trasposizione', 'ricezione' e altre espressioni ancora».

Uno dei fattori che interviene grandemente nella configurazione dei prodotti letterari europei a partire dalla prima Età Moderna è proprio la novella italiana.

L'influsso dei novellieri, da Giovanni Boccaccio a Giambattista Basile, si manifesta attraverso l'Europa informando di sé le varie letterature nazionali – sebbene in modo più o meno sensibile e più o meno rapidamente – soprattutto durante il Rinascimento e il Barocco, a significativa dimostrazione del grande prestigio raggiunto in Europa dalla cultura italiana rinascimentale all'apice del suo fiorire. Dalla narrativa medievale di Chaucer, alla versione di Arigo, l'umanista tedesco traduttore di Boccaccio, e alle riscritture di Hans Sachs, fino alla prosa barocca di Quevedo e alle Accademie francesi del XVII secolo, dalla scuola teatrale valenciana nel cui seno germmina la drammaturgia moderna di Lope de Vega fino ai grandi capolavori di Shakespeare o Corneille, il nuovo sottogenere narrativo della novella rinascimentale contribuisce in buona parte a lanciare la 'moda italiana' e, malgrado la diffidenza e il sospetto suscitati in qualche caso, come testimonia ad esempio *The Schoolmaster* di Robert Ascham (si vedano i contributi di Chiara Lombardi e Luigi Marfè), caratterizza coi propri temi, i motivi, le trame e le sequenze, le tendenze culturali sia popolari sia dotte e, in concreto, informa di sé forme letterarie che si permarranno attive nella cultura europea fino al Secolo dei Lumi e, in alcuni casi, fino ai nostri giorni.

Citando le parole di Edoardo Ventura, tratte dalle sue pagine in questo volume, «la riscrittura, [a volte] fondata su materiali plagati e mascherati, diviene un altro canale di circolazione – che definirei sotterraneo – della novellistica, sia in Italia che, parzialmente, in Europa. Come se l'insieme dei novellieri italiani fosse, rivestito e travestito, un unico pa-

trimonio letterario ricollocabile, incastonabile, riadattabile, scombinabile arbitrariamente. E di fatto, lo è».

La novella diviene ricca vena e efficace vettrice di motivi, trame, personaggi, primieramente grazie all'attività traduttoria, iniziata emblematicamente da Petrarca con la sua latinizzazione moralizzante dell'ultima novella decameroniana, madre di numerosa progenie come emerge dagli studi di Khalaf, Nardone, Rodríguez Mesa, Muñoz Benítez, Pastor Comín. Questa non fu, però, la sola via di diffusione della materia novellistica: accanto ad essa fungono da veicolo i vari adattamenti, riscritture o in generale la riappropriazione di un tema narrativo, frequentemente già di origine folclorica o popolare, posto che, in realtà, la narrazione o, più in generale, la forma breve: l'aneddoto, la facezia, la massima, il motto di spirito, il proverbio, la sentenza, altro non sono che il vario manifestarsi di una *forma mentis* specificamente umana, di un meccanismo cognitivo volto a codificare la realtà e a memorizzare le nostre conoscenze riguardo ad essa. Se, come ha scritto qualche anno fa il critico inglese Warren Boucher,

aA

«as such, European literary culture presented itself not as the possibility of separate relations with Greek, with Latin, or with Italian, French and Spanish models, but as the promise of a single, varied cultural tradition working with the same themes and the same encyclopedia of knowledge»¹, la forma breve e, all'interno di questa categoria, la novella ebbero molto a che vedere con la riformulazione dell'enciclopedia europea tra il 1400 e il 1650.

XIII

Tali meccanismi di riscrittura e di diffusione sotterranea della materia novellistica italiana, che si conserva, perpetua e propaga attraverso le letterature europee, sono proprio ciò cui abbiamo voluto alludere nel titolo di questa miscellanea di studi per mezzo delle due metafore, già ben radicate in ambito critico, poetico e intertestuale, del 'rizoma' e del 'palinsesto' che vi campeggiano. Il modello rizomatico, invocato da Manfred Pfister nel proprio saggio, opposto a quello arboreo, gerarchicamente organizzato, sembra particolarmente adatto, per le sue caratteristiche fisiche e spaziali, a rappresentare sintagmaticamente una diffusione di temi, motivi e trame, co-

1. W. BOUTCHER, «Who Taught Thee Rhetorick to Deceive a Maid?»: Christopher Marlowe's *Hero and Leander*, Juan Boscán's *Leandro*, and Renaissance Vernacular Humanism, «Comparative Literature», LII (2000), n. 1, pp. 11-52 [p. 12].

me quella veicolata dalla novella, una diffusione segreta nei suoi ricorsi, che si presentano ai nostri occhi come privi persino di una ragione logica a guidarli, soggetti all'azzardo di un caso che, qui o là, o in due luoghi contemporaneamente, permetta loro di trovare terreno fertile in cui far spuntare rigoglioso un nuovo germoglio sotto forma di una *pièce* teatrale, una novella o anche solo un episodio all'interno di un'opera più ampia. Il 'palinsesto', proposto da Genette e rievocato sia nelle sopracitate parole di Maria Grazia Cammarota sia nel bel contributo di Patricia Eichel-Lojkine quale paradigma di riscrittura sulla traccia di un testo precedente, delinea una forma di transtestualità, che ben esemplifica questo tipo di propagazione che caratterizzò particolarmente la fortunata ricezione della novella nell'Europa rinascimentale e barocca.

Il punto di osservazione che offre la combinazione di 'rizoma' e 'palinsesto' o il loro uso alternato fornisce uno strumento ben rappresentato negli studi qui raccolti.

Questo volume, frutto del Convegno Internazionale di Studi *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea del Rinascimento e del Barocco: dall'eredità classica all'immaginario razionalista* (Torino, 13-15 maggio 2015), riunisce in sé i risultati di buona parte delle comunicazioni presentate – e dei dibattiti da queste scaturiti – durante quei giorni primaverili. Tale incontro scientifico si poneva a conclusione delle attività di ricerca di un gruppo di studiosi dell'Università di Torino (Dipartimenti di Studi Umanistici e di Lingue Straniere) i cui nomi compongono il comitato scientifico della collana di cui il presente volume fa parte.

Nell'arco di tre anni, questo gruppo di ricerca, col patrocinio e il sostegno finanziario della Compagnia di San Paolo, si è dedicato ad esplorare vari ambiti del tema ben sintetizzato nel titolo del Convegno. L'idea del progetto di ricerca fu inizialmente concepita in ambito ispanistico, ambito in cui le traduzioni dei novellieri italiani e i loro effetti sono divenuti oggetto di indagine che ha meritato una notevole attenzione di critica, grazie sia al lavoro del gruppo torinese e dei suoi collaboratori sia a quello di altri gruppi affini, come quelli diretti in Spagna da Rafael Bonilla Cerezo e Isabel Colón Calderón e all'impegno costante di ricercatori quali Juan Ramón Muñoz Sánchez, David González Ramírez, Diana Berruezo e Ilaria Resta. Dal nucleo ispanistico iniziale il progetto è stato poi esteso alla partecipazione di colleghi rappresentanti gli

studi di altre culture dell'Europa Occidentale: studiosi dell'area francese, inglese, italiana, tedesca, che hanno collaborato promuovendo varie attività accademiche e scientifiche tra il 2012 e il 2015. Un caso, a nostro giudizio, di felice lungimiranza e fruttuosa interdisciplinarietà, qualità massimamente favorevoli al prosperare delle nostre materie, specie in questi tempi difficilissimi per le scienze umane.

Riguardo i quarantotto saggi che costituiscono questo volume avremmo voluto ordinarli seguendo un criterio per autore, facendo capo ai vari novellisti italiani di epoca rinascimentale, così da seguire, quanto più fedelmente possibile, l'approccio comparativo e trasversale che in larga parte ha ispirato la nostra ricerca. Ben presto, tuttavia, abbiamo dovuto constatare che l'ampia costellazione di autori presa in considerazione dai relatori non permetteva di utilizzare proficuamente una struttura di questo tipo, risolvendoci dunque ad adottare una più semplice suddivisione geografica. Una scelta che potrebbe anche apparire scontata, persino banale, ma che, secondo noi, ha il pregio di porre immediatamente in risalto l'ampia diffusione europea della materia novellistica in esame.

Al lettore certamente non sfuggirà che l'impronta ispanistica originaria mantiene un ruolo centrale, che si manifesta tangibilmente in una maggiore quantità di contributi riguardanti quest'ambito, riuniti nella relativa sezione *Spagna*. A seguire da presso, per numero di relazioni, si pone il gruppo di studi dedicati alla ricezione della novella in Inghilterra. Alle sezioni intitolate secondo le varie nazioni europee, ne segue un'ultima, *Europa*, che accoglie i saggi riguardanti le promanzioni della novella italiana in varie zone dell'Europa Orientale e pochi altri che, per la loro portata, sopravanzano i limiti di un'unica cultura nazionale. Così il volume si chiude con l'ottimo articolo in tre parti (Italia, Francia, Spagna) di Elisabetta Menetti, fine studiosa di Bandello.

**I novellieri italiani
e la loro presenza
nella cultura
europea: rizomi
e palinsesti
rinascimentali**

Francia e Germania

aA

aA

5

Le devenir des contes littéraires est indissociable de la circulation, du réemploi et du recyclage des récits. Mais la vitalité du processus tient à l'émergence de créations artistiques inventives, dont les choix en terme de réagencement de motifs ou de schémas narratifs apparaissent, *a posteriori*, comme particulièrement judicieux et aptes à assurer aux histoires le sort enviable d'être de nouveau reprises et reconfigurées à la génération suivante. Nous nous étions demandée, dans *Contes en réseaux*, comment prendre en considération à la fois la fixité de textes littéraires et le processus de variation et de mutation qui les rattachent à d'autres textes auxquels ils font écho ou parfois sur lesquels ils font silence¹. Le texte des *Fées* de Perrault amène à reprendre la question sur nouveaux frais, en examinant un processus d'interférences double: un jeu de propositions et de contre-propositions avec Mlle Lhéritier², dans le cadre d'une compétition mondaine, et un

1. P. EICHEL-LOJKINE, *Contes en réseaux. L'émergence des contes sur la scène littéraire européenne*, Droz, Genève 2013, p. 13.

2. Mlle LHÉRITIER, *Les Enchantements de l'éloquence*, en *Œuvres mêlées* (Jean Guignard, Paris 1696); reproduit dans C. PERRAULT, *Les Contes de Perrault*, G. Rouger (éd.), Classiques Garnier-Bordas, Paris 1991, «Dossier de l'œuvre», pp. 265 sq.

transfert de séquences et de motifs «italiens», sur lequel Perrault fait silence, mais que rendent directement perceptibles des constructions hypertextuelles – de type wiki – auxquelles l’enseignant peut avoir recours pour ses démonstrations³. C’est ce second type d’interférences, proprement interculturelles, dont nous tenterons de percevoir les traces fantomatiques ici.

Derrière un texte lisse, homogène, unifié, d’une simplicité déconcertante, «enfantine» comme *Les Fées*, un texte qui s’offre à une saisie immédiate, nous supposons donc qu’il y a des strates d’histoires ré-agencées, reformulées, re-contextualisées. Mais le résultat est bien un texte lisse, homogène, unifié, et non un palimpseste ostensible, un bricolage bariolé, un montage de sources. Au terme de l’opération, les traces sont effacées, le texte littéraire peut se présenter comme l’équivalent d’un conte de nourrice, avec sa «scénographie pseudo-naïve» – selon l’expression de Ute Heidmann⁴.

Ce type de reconfiguration issu d’un lissage joue un rôle essentiel dans la chaîne de transmission du conte: le palimpseste réalisé est tellement simple et élégant qu’il va pouvoir être recyclé dans la bibliothèque bleue, dans l’imagerie populaire, dans les livres éducatifs, et jusque dans les contes de Grimm.

Par le terme de ‘palimpseste’, nous désignons la fonction d’‘écran’ d’un texte A (Perrault) par rapport à un texte, ou à un ensemble de textes, B (Basile par exemple), au sens où le texte A est un texte second du point de vue de sa genèse, qui fait écran au texte B dont il manifeste en même temps l’existence – comme le ferait un écran de cheminée pour le feu qu’il dissimule et révèle par transparence⁵. Ce texte

3. Pour un exemple en ligne: P. EICHEL-LOJKINE, *Wiki Les Fées: figuration d’un palimpseste* «Publie 4», In Vivo, e-revue de critique littéraire, <http://publie.univ-lemans.fr/publijetest/index.php?id=338>, dernière consultation 30/09/2015.

4. Voir U. HEIDMANN et J.-M. ADAM, *Textualité et intertextualité des contes. Perrault, Apulée, La Fontaine, Lhéritier* [...], Classiques Garnier, Lire le XVII^e siècle, Paris 2010. Le terme «naïf» revient sans cesse sous la plume des auteurs de contes français: «Vous nous dites en abondance / Certains Contes naïfs pleins des plus jolis tours», dit par exemple Mlle Lhéritier à Mme de Murat (Mlle LHÉRITIER, *Œuvres mêlées*, Jean Guignard, Paris 1696, «A Madame la Comtesse de M.», p. 340, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62376r/f1.item.zoom>, dernière consultation 30/09/2015).

5. Sur l’écran ambivalent qui cache et révèle à la fois, voir S. Lojkine (dir.), *L’Écran de la représentation. Théorie littéraire. Littérature et peinture du XVI^e au XX^e siècle*, L’Harmattan, Paris

A, texte en superposition, attise la curiosité en direction du texte B pour peu qu'on ait une âme de paléographe. Mais il apparaît cependant, du point de vue de sa réception courante, non érudite, comme seul texte lisible, sans précédent (si ce n'est oral), écran efficace ayant évincé toute écriture préalable, monopolisant l'attention du lecteur, et propre à servir de base à de nouveaux dérivés.

Les Fées réalise à la perfection cette fonction d'écran. Il fait oublier ses «modèles» tout en revendiquant une place centrale dans le recueil des *Contes ou Histoires du temps passé*: c'est le cinquième des huit contes en prose. Perrault lui-même cite son argument en exemple, dans sa préface aux *Contes en vers* (1695), pour l'opposer à la Fable de Psyché à la morale inconsistante:

Tantôt ce sont des Fées qui donnent pour don à une jeune fille qui leur aura répondu avec civilité, qu'à chaque parole qu'elle dira, il lui sortira de la bouche un diamant ou une perle; et à une autre fille qui leur aura répondu brutalement, qu'à chaque parole il lui sortira de la bouche une grenouille ou un crapaud⁶.

aA

Du point de vue de l'histoire littéraire, ce conte mérite particulièrement d'être cité en exemple pour deux raisons:

1- *Les Fées* conjugue de manière exemplaire une optique morale qui le rattache au répertoire traditionnel des contes d'avertissement⁷ et un langage allégorique – avec les diamants et les grenouilles qui sortent respectivement de la bouche des deux filles – qui compense le déficit de prestige de ce genre nouveau par rapport à la fable et aux autres formes héritées de l'Antiquité. *Les Fées* apparaît donc comme un conte d'avertissement ennobli, compatible avec le monde

7

2001, en particulier C. LORENTE, La Femme à la voilette: *la question du féminin dans Henri Matisse*, roman de Louis Aragon, p. 171 et S. LOJKINE, Introduction, pp. 18 et 29.

6. PERRAULT, *Les Contes de Perrault* cit., Préface aux *Contes en vers*, pp. 5-6.

7. Le récit n'invite pas seulement à être poli et bien élevé, mais à prendre garde à la présence de l'autre, à ne pas passer son chemin, obnubilé par ses propres préoccupations, devant une personne qui vous parle et vous fait une requête: «Le personnage poursuit un but, tout à son intérêt. Il rencontre en chemin un objet, un animal ou une personne qui lui parle mais il ne lui prête pas attention. En conséquence de quoi, il passe à côté d'une rencontre qui lui aurait été profitable s'il avait fait preuve de disponibilité et n'atteint pas le but qu'il poursuivait. On trouve ce motif dans *Les Fées* de Perrault et dans de nombreux contes européens du même genre», J. COURTÈS, *La parole du mort*, dans A. Petitot (dir.), *Contes: l'universel et le singulier*, Payot, Lausanne 2002, pp. 111-120, ici p. 113.

des salons. Mlle Lhéritier apprécie justement dans les contes le fait qu'«On y sait à la fin moraliser toujours / Et quelquefois même d'avance», comme elle en fait compliment à Mme de Murat⁸.

2- Le titre du conte lui-même (*Les Fées*) est devenu emblématique du nouveau genre qui, revisitant le modèle des *fiabe italiane*, prend son essor à la toute fin du siècle à Paris. Comme chacun sait, le genre des contes merveilleux ou contes de fées est alors en train de se définir et de se différencier des autres groupements de contes ou de nouvelles⁹. Si la terminologie est encore flottante pour désigner ces histoires féeriques dont le système des personnages et la structure sont assez codifiés (conte merveilleux, conte des fées, conte de fées), le terme de «fées» revient fréquemment dans les titres des œuvres¹⁰. Un siècle plus tard, dans le premier tome du *Cabinet des Fées* du chevalier de Mayer¹¹, *Les Fées* de Perrault est placé en tête du recueil, juste après *Le Petit Chaperon rouge*.

1. La problématique de la variance

Que les textes considérés dérivent les uns des autres de manière assurée ou que la documentation fasse défaut pour reconstituer des points de contact et des chaînons intermédiaires qui peuvent également appartenir à ce continent enseveli pour le chercheur qu'est la circulation orale, de fait,

aA

8. Mlle LHÉRITIER, *Œuvres mêlées* cit., «A Madame la Comtesse de M.» p. 340. Le modèle de la fable est évident: «quelle morale puis-je inférer de ce fait? / Sans cela toute fable est un œuvre imparfait» (La Fontaine, *Fables, Le Chat et les deux moineaux*, XII, 2).

9. «Je me trouvay, il y a quelques jours, Mademoiselle, dans une compagnie de personne d'un mérite distingué, où la conversation tomba sur les Poèmes, les Contes, & les Nouvelles» (Mlle LHÉRITIER, *Œuvres mêlées* cit., p. 2: dédicace «A Mademoiselle Perrault» qui ouvre *Marmoisson ou l'Innocente Tromperie*).

10. *Les Contes des fées* (Chez Claude Barbin, Paris 1697, date du privilège; frontispice: 1698; édition très rare) et *Contes nouveaux ou les Fées à la mode* (Veuve de T. Girard, Paris 1698) de Mme d'Aulnoy; *Les Illustres Fées, contes galants* (Médard-Michel Brunet, Paris 1698) du Chevalier de Mailly; *Les Contes de fées et Les Nouveaux Contes des fées* (Chez Claude Barbin, Paris 1698) de Mme de Murat; *Les Fées ou Les Contes de ma mère l'Oye* (s.n., s.l. 1697), comédie de Charles Dufresny, en N. Rizzoni (éd.), *La Fée bienfaisante et autres comédies*, dans ead., J. Boch, N. Jasmin, *L'âge d'or du conte de fées: de la comédie à la critique (1690-1709)*, Champion, [Bibliothèque des génies et des fées, 5], Paris 2007.

11. Le tome premier réunit «*Les Contes de Fées* par Charles Perrault, de l'Académie française» et «*Les Nouveaux Contes des Fées* par Madame la Comtesse de Murat»: *Le Cabinet des Fées, ou Collection choisie des contes des fées ou autres contes merveilleux. Ornés de figures. Tome premier*, A Amsterdam et se trouve à Paris, rue et hôtel Serpente, Paris 1785. J'ai utilisé l'édition de Genève: A Genève, chez Barde, Manget & Compagnie, et à Paris, Chez Cuchet, 1785, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65804141>, dernière consultation 30/09/2015.

des canevas narratifs, des séquences et des motifs (unités narratives minimales à composante imagée) se retrouvent dans des textes de différentes natures (conte merveilleux ou nouvelle «réaliste»), de différentes provenances (Venise, Naples, Paris), de différents auteurs (Straparola, Basile, Perrault, Mlle Lhéritier). La méthode de la comparaison différentielle ne consiste pas à amoindrir les différences entre des textes provenant d'aires culturelles aussi éloignées que la Naples sous domination espagnole où vivait Basile et le Paris des salons lettrés fréquentés par Perrault, pas plus qu'elle ne conduit à réduire les écarts entre la poétique baroque du premier¹² et le style classique du second. La comparaison différentielle invite au contraire à travailler sur ces hiatus et ces superpositions imparfaites.

Si le terme critique de 'palimpseste' s'impose à nous à ce propos, c'est que des phénomènes de résonances, de réseaux, de stratification nous sautent aux yeux aujourd'hui, alors qu'ils passaient inaperçus hier. Il est clair que le geste interprétatif a déplacé un texte, *Les Fées*, qui correspondait à une certaine esthétique «lisse», vers un nouveau contexte défini par des

12. Sur la poétique du *Pentamerone*, voir l'Introduction de M. Rak à son édition: G. BASILE, *Lo cunto de li cunti*, M. Rak (éd., trad. it.), Garzanti, Milano 2007 [1^{re} éd. 1986]. Voir aussi les travaux de N.L. CANEPA: *From Court to Forest. Giambattista Basile's Lo Cunto de li cunti and the Birth of the Literary Fairy Tale*, Wayne State University Press, Detroit 1999 et EAD., "Entertainment for Little Ones?" *Basile's Lo Cunto de li cunti and the Childhood of the Literary Fairy Tale*, «Marvels and Tales. Journal of Fairy-Tale Studies», 17 (2003), n. 1, pp. 37-54.

13. Dans la droite ligne de l'hommage rendu dans la première préface des *Märchen* (Realschulbuchhandlung, Berlin 1812), ils prévoyaient d'inclure une traduction du *Pentamerone* dans leur deuxième tome (comme en atteste la préface de 1815) avant de se raviser pour privilégier les «contes du pays»: trente ans plus tard, la traduction allemande de Basile par Felix Liebrecht paraît avec une préface signée Grimm (J. Max, Breslau 1846). Voir EICHEL-LOJKINE, *Contes en réseaux* cit., p. 14.

14. C. DEULIN, *Les Contes de ma mère l'Oye avant Perrault*, E. Dentu, Paris 1878, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5805750s>, dernière consultation 30/09/2015.

de «transduction» (Y. Citton¹⁵) amène à voir dans ce texte souvent jugé plat un texte stratifié, multi-échelles. Il ne faut pas craindre cette recontextualisation inévitable, inséparable du geste critique en littérature, mais il faut en être pleinement conscient. Yves Citton nous invite au contraire à nous méfier de la pseudo-scientificité positiviste qui imaginerait nous transporter à l'époque de Perrault: «se borner à juger la valeur d'une interprétation de Diderot [ou de Perrault] à l'aune de ce que signifiaient ses écrits à l'époque de leur rédaction me semble trahir profondément la dynamique propre à l'aventure littéraire»¹⁶. C'est à partager cette aventure littéraire que la question du palimpseste nous convie.

On pressent déjà que ce n'est pas un hasard si les notions de rémanence et de variance, jadis réservées à la textualité médiévale¹⁷, se répandent désormais pour s'appliquer même à des textes classiques français. Mais il ne suffit pas de dire que «ça circule» dans l'espace européen, encore faut-il préciser où et comment s'opère la migration, le cas échéant.

En ce qui concerne les pratiques intertextuelles à l'œuvre dans *Les Fées*, nous avons affaire à deux types d'interférences repérables. Comme chacun sait, *Les Fées* de Perrault et *Les enchantements de l'éloquence ou Les effets de la douceur* de Mlle Lhéritier (1697) se répondent. Ils se font écho à la manière de créations partagées au sein d'une même famille (dans tous les sens du terme), produisant des effets de transparence et de superposition.

Les échos perceptibles entre *Les Fées* et deux *cunti* de Basile (Gian Alesio Abbatuttis¹⁸) – *Le tre fate* (III, 10) et *Le doie*

15. Y. Citton définit ainsi la transduction, geste premier de l'interprétation: «Ce jeu consiste à sélectionner un élément textuel, à le sortir de son contexte original, à le déplacer pour le faire entrer dans la résonance d'un contexte nouveau, et à laisser se propager les résonances nouvelles qu'il induit, de proche en proche, dans ce nouveau contexte». Y. CITTON, *La compétence littéraire: apprendre à (dé)jouer la maîtrise*, en F. Quet (éd.) *Enseignement de la littérature: L'approche par compétences a-t-elle un sens?*, Institut National de Recherche Pédagogique (INRP), p. 2 du pdf en ligne, Institut Français de l'Éducation (IFÉ), <http://litterature.ens-lyon.fr/litterature/discussions/enseignement-de-la-litterature-l2019ap-proche-par-competences-a-t-elle-un-sens/yves-citton-la-competence-litteraire-apprendre-a-de-jouer-la-maitrise/view>, dernière consultation 30/09/2015.

16. *Ibid.*

17. B. CERQUILIGNI, *Éloge de la variante: histoire critique de la philologie*, Seuil, Paris 1989.

18. G. BASILE (G.A. ABBATUTTIS pseudonyme anagrammatique), *Lo cunto de li cunti overo Lo trattenemiento de' peccerille*, publication progressive des Cinq Journées, Ottavio Beltramo: 1^{re}, 2^e, 5^e journées, Lazzaro Scorriglio: 3^e, 4^e journées, Naples 1634-1636. Le titre de *Il Pentamerone* s'impose à partir de l'édition Antonio Bulifon (Naples 1674).

pizzelle (IV, 7)¹⁹ – répondent à une autre dynamique, faite de transferts culturels, de déplacements et d’occultation. On ne sait avec certitude si Perrault lisait le dialecte napolitain et s’il a entendu de quiconque certains des *Cunti*, ou eu en main un exemplaire (rapporté par Jean Mabillon?) d’un ouvrage qui fut plusieurs fois réédité en napolitain entre 1636 et 1728²⁰ – mais traduit seulement au XVIII^e siècle en dialecte bolonais (1712), en italien ensuite (1754), avant que le succès européen ne vienne avec les traductions allemandes et anglaises et les éditions illustrées du XIX^e siècle²¹.

Quoi qu’il en soit, le texte des *Fées* fait écran aux matériaux supposément hérités du *Pentamerone*, des matériaux hétérogènes, difficilement assimilables, qu’il recouvre et supprime. Avant de revenir en détail sur ces analogies, il convient de noter d’emblée une différence importante dans le traitement du thème des ‘Deux Filles’²². Chez Basile, il n’est utilisé que

aA

11

19. Les citations sont extraites de l’édition citée de M. Rak, texte de la première édition napolitaine de 1634-1636, avec traduction italienne et notes. Le texte de ces deux contes cités est également disponible en version bilingue dans la compilation de M. Lavagetto (éd.), *Racconti di orchì, di fate e di streghe. La fiaba letteraria in Italia*, Mondadori, Milano 2008. Édition et traduction française: G. BASILE, *Le conte des contes ou Le divertissement des petits*, F. Decroisette (éd.), Circé, Strasbourg 2002 [1^{re} éd. 1995].

20. Selon S. Magnanini, un exemplaire du *Pentamerone* (éd. Bulifon de 1674) a pu être importé en France par Jean Mabillon dans les années 1685-1687 au moment de la vogue des contes de fées dans les salons parisiens, ce qui expliquerait qu’on trouve des échos de ces histoires chez Mlle de la Force (*Persinette* et *Petrosinella*), Mlle Lhéritier, Perrault et d’autres. Mais cela suppose que ces auteurs aient été capables de lire le dialecte napolitain (à moins qu’il y ait eu un intermédiaire?). Voir S. MAGNANINI, *Postulated Routes from Naples to Paris: the Printer Antonio Bulifon and Giambattista Basile’s Fairy Tales in Seventeenth Century France*, «Marvels and Tales», 21 (2007), n. 1, pp. 78-92.

21. Voir l’introduction à l’édition citée de M. Rak, qui récapitule l’historique de ces traductions et adaptations et renvoie notamment à G. BASILE, *Stories from the Pentamerone*, E.F. Strange (éd.), W. Globe (ill.), Macmillan, London 1911.

22. Sur ce type, outre la classification Arne-Thompson-Uther (H.-J. Uther, *The Types of Folktales. A Classification and Bibliography Based on the System of Antti Arne and Stith Thompson*, Academia Scientiarum Fennica, Helsinki 2004), on consultera W.E. ROBERTS, *The Tale of the Kind and Unkind Girls: AA-TT 480 and related titles*, Wayne State University Press, Detroit 1994 [1^{re} éd. Walter de Gruyter, Berlin 1958]. Roberts relève les éléments principaux du type, suit sa diffusion dans les pays d’Europe du sud, au Moyen Orient et en Extrême Orient et ailleurs dans le monde, tout en différenciant deux grands sous-types: (1) *The following the river subtype* qui comprend lui-même *The Drink of Water Group* auquel on peut rattacher *Les Fées* et les nombreuses versions orales que le texte de Perrault a contaminées via les livrets de colportage; (2) *The Encounters en route subtype*, avec les motifs de la chute dans le puits et de la demande d’aide des objets ou des animaux qu’on trouve dans *Frau Holle* de Grimm par exemple. L’histoire est une des plus répandues au monde, particulièrement en Afrique occidentale (vingt-trois versions recensées) où elle entre en conso-

comme introduction à des histoires de 'Fiancée substituée' (ATU. 403C). S'ajoute à cela une différence quantitative dans les «emprunts», plus nombreux en ce qui concerne *Le doie pizzelle* qu'en ce qui touche aux *Tre fate*, comme en témoignent les résumés suivants.

Les trois fées (Le tre fate III, 10), première partie:

Deux demi-sœurs, Grannizia la laide et Cicella la belle ne sont pas traitées sur un pied d'égalité par Caradonia, mère de Grannizia. Exploitée et persécutée, Cicella est envoyée loin du foyer vider les ordures dans un panier. Elle fait tomber par mégarde le panier dans un ravin et se retrouve face à un ogre. Cicella s'adresse à lui poliment pour qu'il lui rende le panier. Il n'accède pas à sa demande mais lui demande au contraire de descendre, ce qu'elle parvient à faire.

Arrivée en bas, elle trouve trois belles fées qui lui demandent de les peigner, ce dont elle s'acquitte avec délicatesse et sans répugnance pour les petites lentes et les petits poux trouvés sur leurs têtes. Pour la remercier de sa courtoisie, les fées l'invitent à entrer dans une garde-robe somptueuse et à choisir un vêtement; Cicella choisit une petite guenille parmi les robes magnifiques. Elles lui demandent par quelle porte elle veut sortir et elle choisit la porte de l'écurie. Il lui tombe sur le front une étoile d'or quand elle passe la porte. De retour chez sa belle-mère, elle reçoit une rossée de bois vert. Elle doit indiquer l'endroit où elle a vu les fées pour que Grannizia puisse également y être envoyée.

Cela débouche sur une contre-épreuve symétrique: série de tests, impudence de Grannizia, retour à la maison avec un testicule d'âne sur la tête.

Les Deux petites pizzas (Le doie pizzelle IV, 7), première partie:

Luceta a besoin d'eau pour sa cuisine et envoie sa fille à la fontaine, avec une petite pizza en poche. À la fontaine, une vieille demande à Marziella un morceau de la pizza qu'elle s'appropriait à mordre. Elle la donne tout entière, avec des paroles aimables. Elle est récompensée par le souhait que des roses et des jasmins sortent de sa bouche, que de

perles et des grenats tombent de sa chevelure, que des lys et de violettes éclosent sous ses pas. Puis elle rentre chez elle pour le dîner.

Le lendemain, en se peignant, elle voit tomber des perles et des grenats et appelle sa mère. Elles remettent une partie des trésors dans un coffret et sa mère va vendre l'autre partie à un changeur. La tante Troccola, de passage, demande à sa nièce d'où viennent les perles qu'elle est en train de ranger et Marziella lui conte son aventure.

Troccola envoie sa fille sur les lieux, avec pour conséquence une contre-performance et une punition: des bêtes répugnantes s'échappent de la chevelure de Puccia, de l'écume sort de sa bouche, des fougères poussent sous ses pas.

De facture différente, l'histoire des Fées, quant à elle, se présente comme un récit à la polarisation manichéenne, qui met en valeur un avertissement clair et qui est servi par un style sans apprêt. Le caractère très schématique d'une diégèse fondée sur un strict parallélisme entre les deux sœurs a suscité bien des commentaires, depuis *Le Cabinet des Fées* jusqu'à Jean-Paul Sermain:

Il s'agit de deux jeunes filles inégalement partagées du côté du caractère. L'une est douce et officieuse, l'autre est fière et désobligeante. Leur humeur influe sur leurs procédés. Elles trouvent toutes deux le prix qui est dû à leur différente manière d'agir, dans la même circonstance²³.

Ainsi dans un conte assez négligé de Perrault, *Les Fées*, chacune des deux sœurs agit selon les qualités qui lui sont échues dans la famille, et celles-ci ne valent que dans une opposition qui structure leur histoire et conduit l'une à la cour et au trône, et l'autre à une mort de brute abandonnée dans la forêt²⁴.

23. *Le Cabinet des Fées* cit., Précis de la vie et des ouvrages de Charles Perrault, avec l'analyse de ses contes, p. v.

24. J.-P. SERMAIN, *Ce que les contes doivent aux fées. Liaisons anthropologiques*, «Féeries», 7 (2010), pp. 193-201, ici p. 195. En ligne, <http://feeries.revues.org/768?file=1>, dernière consultation 30/09/2015.

L'histoire sert manifestement à habiller une leçon sur «l'honnesteté»²⁵, déjà présente dans *Le doie pizzelle*²⁶, avec cette incitation appuyée à l'endroit des jeunes filles – chez Perrault comme chez Mlle Lhéritier – à adopter une conduite civile, courtoise, polie: le sens du mot 'honnête' en français classique²⁷.

Pour le critique, le parti pris d'une écriture de «la naïveté» – de la sécheresse ou de la pauvreté si l'on veut – apparaît comme le résultat de deux opérations combinées:

1- un filtrage du langage allégorique des *Enchantements de l'éloquence*, de manière à rendre cette allégorisation compatible avec un conte «imitant le style et la simplicité des nourrices » (selon les termes de l'abbé de Villiers²⁸);

2- un filtrage de l'imaginaire de Basile dans ce qu'il peut avoir de grotesque, d'incongru, de malséant. Car si ces éléments ont bien leur place réservée dans l'esthétique classique et ce jusque dans les réjouissances royales, comme l'a mon-

25. On relève sept occurrences du terme «honneste» ou de ses dérivés – «honnestement, honnêtement, malhonnêtement» – dans ce texte court (*Les Fées*, éd. 1697). Texte de référence: C. PERRAULT, *Histoires ou Contes du temps passé*, C. Barbin, Paris 1697, disponible sous forme numérisée Munich, BSB, Res/P.O.gall. 1656 mz, <http://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10924279.html>, dernière consultation 30/09/2015.

26. Récit cadre dit par la conteuse Ciulla: «Donne-moi, je te donnerai. Celui qui n'appâte pas l'amour avec la courtoisie, ne prend aucun bienfait au bout de sa canne», «damme e dotte; chi non mette l'esca de la cortesia all'amo dell'affrezione non piglia mai pesce de beneficio». S'ajoute dans ce conte de Basile un thème secondaire – *qui n'a pitié, pitié ne trouve* – qui fournit la matière de la conclusion: «elle s'en fut, ruminant en elle-même que, pour n'avoir pas semé un peu de pizza, elle allait rester en grande disette de farine, puisque le Ciel veut que *qui n'a pitié, pitié ne trouve*», «e Puccia, cacciata da chillo regno, iette sempre pezzenno, e pe n'aver semmenato 'no poccorillo de pizza appe sempre carestia de pane: essenno volontà de lo cielo *Che chi non ha pietà, pietà non trova*» (*Les deux petites pizzas*, pp. 356 et 362; *Le doie pizzelle*, pp. 772 et 784). L'italique est du texte.

27. Voir M. FUMAROLI, *Les Fées de Perrault ou De la littérature*, dans id. (éd.), *Le Statut de la littérature. Mélanges P. Bénichou*, Droz, Genève 1982, pp. 159-186; repris sous le titre *Les Contes de Perrault ou l'éducation de la douceur*, dans id., *La Diplomatie de l'esprit*, Hermann, Paris 1994, pp. 441-478.

28. Dans les *Entretiens sur les contes de fées* de l'abbé de Villiers (J. Collombat, Paris 1699), le conte est associé à l'art suprême de la simplicité qui est censé être le fait des nourrices: «car la simplicité et le naturel de la narration, est ce qui fait le principal mérite d'un conte». Les contes de Perrault sont alors cités en modèles: «Cependant vous m'avouerez que les meilleurs contes que nous ayons, sont ceux qui imitent le plus le style et la simplicité des nourrices, et c'est pour cette seule raison que je vous ai vu assez content de ceux que l'on attribue au fils d'un célèbre académicien [Pierre Perrault Darmanecour]», J. Boch (éd.), *Le conte en débat: textes critiques de Perrault, Mademoiselle Lhéritier, Villiers, Madame Durand, Madame de Murat, Faydit, Morvan de Bellegarde*, dans N. Rizzoni (éd.), *Les Fées entrent en scène*, Champion, Paris 2007, pp. 398-400.

tré Michel Jeanneret²⁹, ils ne peuvent apparaître que pour être conjurés, sublimés, exorcisés, domestiqués. Dans le cas contraire, ce serait la voie ouverte à des associations d'idées incontrôlables dont Mme de Murat a bien senti la menace quand elle parle de l'invention triviale de servantes et de nourrices qui imaginaient des fées «basses et puérides» à leur image: des fées aux préoccupations et aux pouvoirs limités, dont tout le «soin consistait à bien ballayer la maison [...]», et les effets les plus considérables de leur Art se terminaient à faire pleurer des perles et des diamans, moucher des éme-raudes, et cracher des rubis»³⁰.

2. Faire écran à la trivialité: l'imaginaire de Basile et la migration des motifs

Ce témoignage indirect de la réception des *Fées* deux ans après sa publication atteste la gêne occasionnée par l'image mentale de déjection suscitée par le texte («en disant ces mots il luy sortit de la bouche deux Roses, trois Perles, & deux gros Diamants»), et ce malgré la lecture allégorique programmée. Manifestement, le registre symbolique ne suffit pas à racheter aux yeux de Mme de Murat l'image du corps féminin ici évoquée. C'est l'occasion d'enquêter sur ce que Perrault doit à Basile pour ce qui touche à ce motif nodal.

2.1. L'inquiétante étrangeté des images importées

Pour comprendre à quel défi Perrault était confronté face aux histoires de Basile, il faut commencer par prendre la mesure du potentiel obscène des images présentes dans les contes à dimension théâtrale et comique de Basile³¹.

2.1.1. Le testicule d'âne de Grannizia

Dans *Le tre fate*, le résultat des actions respectives des deux filles était un don des fées: une «étoile d'or» pour la serviable Cicella, un «testicule d'âne» pour la mauvaise Grannizia:

29. M. JEANNERET, *Versailles, ordre et chaos*, Gallimard, [Bibliothèque illustrée des histoires], Paris 2012 et ID., *Versailles, sublime et grotesque*, dans J. Miernowski (dir.), *Le sublime et le grotesque*, Droz, Genève 2014, pp. 125-152.

30. Mme de MURAT, *Histoires sublimes et allégoriques par Madame D** dédiées aux fées modernes*, Florentin et Pierre Delaulne, Paris 1699, «Epistre aux fées modernes», n.p. (nous soulignons), <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k742138>, dernière consultation 30/09/2015.

31. Voir à ce sujet RAK, Introduction à BASILE, *Lo cunto de li cunti* cit., p. xxxv.

Alors les fées, devant la présomption de cette péronnelle, ne lui prêtèrent plus aucune attention et la renvoyèrent en lui disant: «Quand tu seras à la porte de l'écurie, lève la tête, et tu verras ce qui t'arrivera». Grannizia traversa donc le fumier, leva la tête, et reçut sur le front un testicule d'âne qui s'attacha à sa peau comme une envie que sa mère aurait eue quand elle était grosse. Et lestée de ce beau cadeau, Grannizia s'en retourna, tout lentement, tout doucement, chez sa maman. (*Les trois fées*, p. 293)

Ma le fate, visto la presenzione de sta pettolella, no le dezero manco sale e ne la mannaro decennoles: «Comme si sotto la porta de la stalla, auza la facce 'n cielo e vide che te venne». La quale, sciuta fore pe miezo la lotamma, auzaie la capo e le cascatte 'n fronte 'no testicolo d'aseno, c'aferratosse a la pella pareva golio venuto a la mamma quanno era prena, e co sto bello guadagno, adasillo adasillo, tornaie a Caradonia. (*Le tre fate*, p. 622)

Ce testicule d'âne vient se coller au visage de la jeune fille qui retourne finalement vers Caradonia, sa mère; cet appendice est comparé à une «envie» («golio»), cette marque qui apparaît sur le visage de l'enfant par suite de l'appétit déréglé de sa mère durant la grossesse³², si l'on en croit non seulement les croyances populaires, mais les textes d'éminents penseurs comme Erasme³³ et les traités savants de Della Porta que connaissait Basile³⁴.

Non seulement cette image réactive indirectement le terme qui donne le thème central des *Tre fate*, à savoir l'en-

32. Selon le *Dictionnaire de l'Académie* (1694), «On appelle, *Envie de femme grosse*, Le desir deregler & desordonné que quelques femmes grosses ont de manger de certaines choses. On appelle aussi de cette sorte, la marque que les enfants apportent du ventre de leurs meres quand elles ont eu de ces sortes d'appetits dereglez durant leur grossesse. *Qu'a-t-il au visage? c'est une envie*» (ATILF-Dictionnaires d'autrefois, en ligne).

33. «Tandis que le fœtus est encore en train de se fabriquer dans l'officine de la nature [...], que, dans ces conditions, la première recommandation pour la femme enceinte soit de conserver une conscience pure et sereine [...]. Qu'elle se garde ensuite de toutes passions colériques, haineuses, envieuses, et des autres inclinations qui, prenant leur source dans un mal psychique, finissent par infecter le corps», ERASME, *Christianum matrimonium institutio*, ASD V-6 (*Opera omnia*, Amsterdam), pp. 226, 868; traduction de J.-C. Margolin dans ÉRASME, *Éloge de la Folie et autres écrits*, Gallimard, [Folio Classique, 5059], Paris 2010, p. 377.

34. G. DELLA PORTA corrobore cette idée dans ses traités latins, rapidement traduits en italien: *Della Fisionomia dell'huomo libri IV*, Naples 1598 et *Della celesta fisionomia libri VI*, Naples 1614. Sur Basile et Della Porta, voir l'édition Rak, Notes à la Première Journée, p. 30, note 27.

vie³⁵, mais, au niveau fantasmatique, le testicule d'âne de Grannizia fait surgir l'image mentale d'un phallus dévissé et greffé sur une tête de femme. Or il est évident qu'une telle image a davantage sa place dans un conte du type fabliau comme *Les Souhairs ridicules* – «Au nez de l'épouse irritée / L'aune de boudin s'attacha»³⁶ – ou dans une comédie-ballet de Molière³⁷, que dans un conte galant. Si Perrault a bien publié *Les Souhairs ridicules* sous son nom dans le *Mercur galant* en 1693 et si la réception en fut bonne, si l'on en croit un propos de Mlle Lhéritier de 1696³⁸, *Les Fées* n'est pas prêt à accueillir le même type d'images et d'associations.

Il est cependant des cas où la comparaison différentielle ne montre pas une censure aussi totale, comme on va le voir avec le motif de la bouche de laquelle sortent des objets inattendus.

2.1.2. De l'haleine fétide à la déjection orale

La bouche féminine exhalant une haleine fétide semble être une des figurations les plus obscènes qui soit dans la culture occidentale. Or c'est une figuration qu'on retrouve aussi bien dans *Le tre fate* que dans *Le doie pizzelle*. Ainsi de Grannizia, la fiancée substituée imposée au seigneur Cuosemo, dont l'haleine est repoussante:

mais nécessité faisant force de loi, il [Cuosemo] fut pourtant biser Grannizia: ce fut comme baiser un vieux pot, il hésita trois fois avant d'approcher ses lèvres de la bouche de sa fiancée; et quand il l'eut fait, il lui sembla être sur la Chiaia, le soir, quand les femmes vont offrir aux flots des tributs moins odorants que les parfums de l'Orient³⁹. (*Les trois fées*, p. 295)

35. Récit cadre dit par la conteuse Iacova: «sur le châtement d'une femme envieuse qui, voulant faire trébucher sa belle-fille, ne réussit qu'à la porter au firmament». Prolongement dans le proverbe conclusif, sur le suicide de la marâtre: «elle se rompit le cou, démontrant par là la vérité de cette maxime: *Qui crache en l'air, le crachat récupère*», «se roppe lo cuollo, monstrando quanto sia vera chella settenza: 'chi sputa 'n cielo le retorna 'n facce'» (*Les Trois fées*, p. 289 et 297; *Le tre fate*, p. 630). L'italique est dans le texte de la traduction (proverbe).

36. PERRAULT, *Les Contes de Perrault*, G. Rouger (éd.) cit., p. 84.

37. M. Jeanneret donne l'exemple de *Monsieur de Pourceaugnac* en JEANNERET, *Versailles, sublime et grotesque* cit., pp. 147-149.

38. «& le naïf enjouement des Souhairs ridicules y eut aussi grand nombre de Partisans», Mlle LHÉRITIER, *Œuvres mêlées* cit., Marmoisan, «A Mademoiselle Perrault», pp. 2-3.

39. La Plage (la Chiaia) et le Port de Naples, au pied de Castel dell'Ovo, étaient les lieux où les femmes allaient vider les seaux le soir.

costritto da la necessitate, dette 'no vaso a Grannizia, ma, comme vasasse 'no vaso antico, che avvecinaie ed arrassaie chiù de tre vote le labra primma che toccasse la vocca de la zita, a la quale accostato le parze de trovarse a la marina de Chiaia la sera, quando chelle magne femmene portano lo tributo a lo maro d'autro che d'adure d'Arabia. (*Le tre fate*, p. 626)

De même, dans *Le doie pizzelle*, Puccia (substituée à Marziella) révulse le roi de Chiunzo: «Puis, en la regardant de plus près, il s'aperçut que de sa bouche qui ahanait sous la fatigue du voyage sortait, comme d'un moulin à foulon, une écume savonneuse»⁴⁰, «e, puostole mente 'n facce, vedde che, pe la fatica de lo cammino reshiatanno fore de muodo, aveva fatto na 'nsaponata a la vocca che pareva varchera de panne»⁴¹.

De l'haleine féminine putride au crachat de crapauds qu'on trouve chez Perrault, il n'y a qu'un pas si l'on en croit la psychanalyste Claude de la Genardièrre. Une telle image de «dévoilement métaphorique de l'intime» fait de nous, lecteurs, «presque des voyeurs» et «nous convie à transgresser toutes les frontières corporelles». Elle y voit une transgression du point de vue de la structuration psychique: «nous voyons quelque chose que nous ne devrions pas voir. Et dans cette perspective, les fleurs ou les diamants qui sortent de la bouche peuvent apparaître aussi obscènes que les crapauds et les serpents»⁴².

Le processus de déjection est troublant par essence quel que soit l'orifice d'origine, même si la substance rejetée est noble. Il n'y a donc qu'une différence de degré, et non de nature, entre l'image «des perles, des rubis, des émeraudes, des saphirs, et des diamants» régurgités par l'âne magique⁴³

40. *Les deux petites pizzas*, p. 359.

41. *Le doie pizzelle*, p. 778. Cette bouche écumante, qui résulte du don de la vieille, s'allie en l'occurrence à deux autres malédictions impliquant la chevelure et les pieds.

42. C. DE LA GENARDIÈRE, *Raconter les frontières psychiques. Énigmes de l'autre monde*, en J. Perrot (éd.), *Les métamorphoses du conte*, P.I.E.-Peter Lang, Bruxelles 2004, pp. 315-324, ici pp. 317-318. Elle poursuit: «Derrière une histoire de bonne ou de mauvaise conduite est interrogé le statut du corps, entre animalité, végétalité, minéralité et humanité, sa constitution avec un dehors et un dedans et une peau-frontière».

43. Dans *Lo cuento dell'uerco*, le baudet vomit des pierres précieuses (nous soulignons les parallèles avec *Les Fées*): «“Hue donc, Cacad'or”. A peine avait-il [Antuono] ouvert la bouche que le baudet commença à démouler des perles, des rubis, des émeraudes, des saphirs, et des diamants gros comme une noix. Antuono, la bouche béante d'un empan, fixait ces beaux étrons, ces superbes diarrhées, ces riches excréments du bourriquet et, tout guilleret, il remplit sa besace avec ces

dans *Le conte de l'ogre*, le premier conte raconté dans le *Pentamerone* et celle des roses et des jasmins sortant de la bouche de Marziella. Corrélativement, quand la substance est ignoble (haleine fétide), le rapprochement ne tarde pas à être fait avec un autre type de déjection. De telles séquences centrées sur des déjections (nobles ou ignobles) et sur des orifices plus ou moins équivalents transportent un fonds rabelaisien comique et expressif de toute façon peu compatible avec le goût classique. Le filtrage est donc de mise lorsqu'on passe du registre farcesque au registre de l'avertissement dont le sérieux n'est compatible qu'avec un humour, une ironie pince-sans-rire.

Du reste, avec cette expulsion buccale de diamants, on se retrouve, sous l'aspect de la correction et de la bienséance, assez loin de l'image des pierres précieuses sortant non pas d'un orifice, mais tombant dignement de la chevelure de l'héroïne, telle qu'on la trouvait convoquée dans l'histoire de Biancabella de Straparola (*Le piacevoli notti* III, 3⁴⁴).

Cette histoire, connue de Perrault comme de Basile très probablement, avait circulé en proportion du succès de librairie qu'avait connu, dans la seconde moitié du xvi^e siècle, le bestseller *Le piacevoli notti* puis *Les facétieuses nuits*, sa traduction française donnée par Jean Louveau et Pierre de Larivey.

Seules la chevelure de Biancabella (pour les pierres précieuses) et ses mains (pour les fleurs parfumées) étaient impliquées dans le processus, et donc en aucun cas sa bouche – contrairement au dispositif qui sera mis en place dans *Le doie pizzelle*.

joyaux» (*Le conte de l'ogre*, p. 41, nous soulignons); «“arre, cacauer” e aperze a pena la vocca che lo sardagnuolo commenzaie a cacare perne, rubine, smeraude, zaffire e diamante quanto ‘na noce l’uno. Antuono, co ‘no parmo di canna aperta, teneva mente a le belle sciute de cuerpo, a li superbe curze e a li ricche vesentierie de l’aseniello e co ‘no prioio granne, chiena ‘na vertola de chelle gioie» (*Lo cunto dell’uervo*, p. 38).

44. *Biancabella* raconte l'histoire de deux sœurs, toutes deux belles et bonnes, dont l'une naît couleuvre et l'autre humaine, car elles furent engendrées par la semence d'une couleuvre qui remédie à la stérilité du couple du marquis et de la marquise de Monferrato. Samaritana, la sœur couleuvre qui prendra forme humaine à la fin de l'histoire, purifie et embellit sa sœur – qui doit garder le secret sur cette expérience – en la plongeant nue dans une vase plein de lait et un autre plein d'eau de rose. Elle la dote ainsi de la beauté et la gentillesse, qui s'expriment matériellement par les pierres précieuses et les fleurs qu'émet désormais son corps. L'histoire, sans rapport avec le cycle de 'la Bonne et de la Mauvaise Fille', relève des contes types ATU. 706 ('La fille aux mains coupées') et 709 ('Blanche Neige').

L'émission fabuleuse provenant de la pure Blanchebelle n'impliquait donc pas un trajet de l'intérieur du corps vers l'extérieur: elle avait quelque chose d'éthéré. Les perles et les bagues se mêlaient aux fleurs et l'accent était mis sur l'odeur suave et paradisiaque:

Alors la mère prit un peigne pour la peigner, et en accoustrant ses blonds cheveux, les perles et bagues précieuses lui toiboient de la teste; et en lui lavant les mains, les roses en sortoient avecques les violettes et fleurs de diverses couleurs, avecques une si bonne odeur, qu'il sembloit bien qu'il y eust en ce lieu un petit paradis terrestre⁴⁵.

Tolse allora la madre il pettine per pettinarla e per conciarle le bionde trezze, e perle e preziose gioie le cadevano dal capo; e lavateglie le mani, uscivano rose, viole e ridenti fiori di vari colori con tanta soavità de odori che pareva che ivi fusse il paradiso terrestre⁴⁶.

L'image évolue donc nettement dans *Le doie pizzelle*. La bouche est maintenant au centre, avec l'haleine putride de Puccia, qui a pour symétrique l'haleine fleurie de Marziella, mentionnée à deux reprises sur quatre pages. Mais la bouche n'est pas la seule mentionnée: le processus continue à impliquer en même temps la chevelure et les membres supérieurs ou inférieurs (mains dans *Biancabella*, pieds dans *Le doie pizzelle*). Cette triade se manifeste avec la malédiction de Puccia, dont les effets ne se font sentir pas moins de trois fois dans le récit⁴⁷. Elle se manifeste aussi, symétriquement, avec la bénédiction de Marziella, également évoquée à trois reprises⁴⁸.

Il en résulte que, quantitativement, le motif de la chevelure aux perles (premier élément de la triade héritée de Straparola) est toujours très présent dans l'histoire de Marziella et, à un degré moindre, dans celle de Cicella (où il concerne non pas l'héroïne, mais les trois fées⁴⁹). Ce motif de la chevelure

45. G.F. STRAPAROLA, *Les Facétieuses Nuits de Straparola traduites par Jean Louveau et Pierre de Larivey*, P. Jannet, Paris 1857 [Reprod. en facsim. Kraus reprints & Co, Millwook, New York 1982], tome 1, p. 194.

46. *Biancabella*, III, 3. G.F. STRAPAROLA, *Le piacevoli notti*, D. Pirovano (éd.), Salerno Editrice, Roma 2000, tome 1, p. 203.

47. *Les deux petites pizzas*, pp. 358-359; *Le doie pizzelle*, pp. 776-778.

48. *Les deux petites pizzas*, pp. 357-360; *Le doie pizzelle*, pp. 774-780.

49. Cicella décrit la chevelure des fées comme pleine de grenats au lieu de poux: «les fées lui demandèrent: Ma belle enfant, que trouves-tu donc sur cette jolie tête? Et Cicella

émittant des pierres précieuses a une face pécuniaire qu'a su exploiter Basile, et à laquelle Perrault⁵⁰ ne sera pas indifférent non plus.

Dans ces conditions, l'innovation de Perrault consiste à opérer une sélection des motifs privilégiant la bouche (*exit* chevelure et pieds) et une synthèse efficace entre les grenats (issus de la chevelure dans *Biancabella* et *Le doie pizzelle*) et l'haleine fleurie. L'effet pervers de cette superposition astucieuse qui a l'avantage de connoter à la fois la richesse et le beau parler est que plus rien (ni chevelure, ni pas, ni souffle) ne vient désormais divertir l'attention du lecteur de l'orifice buccal et de la déjection figurés.

2.2. Conjurer des images fantasmatiques

Résumons. Dans l'intertexte des *Piacevoli Notti* de Straparola, le motif central de la déjection n'existait pas, seuls la chevelure et les mains étaient impliqués dans l'enchantement. En revanche, il apparaissait dans *Le doie pizzelle*, dans le cadre d'une répartition de l'enchantement entre la bouche, la chevelure et les pieds (substitués aux bras). Il est présent, et même seul présent dans *Les Fées* et reste dérangeant même lorsqu'il est question de roses et de pierres précieuses rejetées par la bouche parce qu'il suppose une interrogation de ce type: «Qu'est-ce qui peut bien sortir du corps d'une femme?»⁵¹. Si Perrault

21

aA

répondit courtoisement: Je vois de jolies petites lentes, de jolis petits poux, des perles et des grenats» (*Les trois fées*, p. 291), «le demannavano le fate: Bella figliola mia, che 'nce truove a sta capozzella? Ed essa co 'no bello procedere responneva: Ce trovo lennenielle, pedocchielle e perne e granatelle!» (*Le tre fate*, p. 620).

50. Rappelons le tour facétieux que donne Perrault à son texte en faisant que le don des fleurs, mentionné au départ, laisse bientôt la place à celui de la production de pierres précieuses si bien que dans la Moralité (unique dans le texte de 1695), des «pistoles» toutes triviales sont associées aux diamants: «Les Diamants et les Pistoles, / Peuvent beaucoup sur les esprits» (*Les Fées*, éd. 1697, p. 116). Louis Marin, à ce propos, souligne l'ambiguïté du terme «don» (don magique des fées/dot/faculté productive ou *dynamis*) dans *L'or de la parole (essai d'analyse structurale d'un conte de Perrault: Les Fées)*, en «IDE (Istituto Dantesco Europeo)», 1 (1970), n. 3, pp. 87-109 [p. 108], <http://www.louismarin.fr/spip.php?article25>, dernière consultation 30/09/2015.

On peut noter en outre que chez Grimm, le regard polarisé sur la valeur monétaire du don (les pièces d'or) se traduit par l'évacuation de toute mention de fleurs: «Lorsqu'elle entra et dit *Bonsoir*, une pièce d'or tomba aussitôt de sa bouche. Puis elle raconta ce qui lui était arrivé dans la forêt, mais à chaque mot qu'elle prononçait, il lui tombait une pièce d'or de la bouche, si bien que tout le sol de la pièce en fut bientôt recouvert». J. et W. Grimm, *Contes pour les enfants et la maison*, N. Rimasson-Fertin (éd. et trad.), J. Corti, Paris 2009, *Les trois petits hommes dans la forêt* (KHM 13), tome 1, pp. 87-88.

51. DE LA GENARDIÈRE, *Raconter les frontières psychiques* cit., p. 318.

reconduit ce motif, c'est peut-être parce que la violence d'une image fortement répulsive paraissait apte à servir la fonction éducative, dissuasive de l'avertissement – selon un principe qui court du *Cabinet des fées*⁵² jusqu'à l'imagerie enfantine du XIX^e siècle (une imagerie façon image d'Épinal que moque Flaubert dans une *ekphrasis* savoureuse du dernier chapitre de *Bouvard et Pécuchet*⁵³). On pense en effet à cette remarque d'Annie Renonciat: «la violence du conte [...] y prend un singulier relief par le biais de l'image qui, loin d'en édulcorer les contenus, tend à souligner ses aspects effrayants dans le but 'éducatif' de dispenser un message clair, exemplaire ou dissuasif»⁵⁴.

Mais Perrault devait bien percevoir dans le même temps, à l'instar de Mme de Murat, l'irréductibilité de cette image centrée sur la bouche à l'esthétique galante. Autre signe d'une gêne ressentie: ce n'est pas sur ce motif que l'illustrateur choisit de se concentrer, mais sur la rencontre à la fontaine⁵⁵.

Perrault doit donc s'appliquer à atténuer l'inquiétante étrangeté de ce motif. Un jeu entre sens propre et sens figuré peut aider à faire oublier le trajet matériel du «crachat» et à recentrer l'attention sur le fruit de l'opération – de douces paroles-fleurs, de précieuses paroles-trésors – ce qui rejoint le propos de Mlle Lhéritier sur l'éloquence naturelle opposée au laid parler.

aA

52. Cette fonction dissuasive du tableau apparaît explicitement dans la présentation de *La Barbe-bleue* qui suit immédiatement celle des *Fées*: «Voulez-vous connoître la trempe de l'âme du tendre objet que vous élevez? Présentez-lui le spectacle du supplice que va éprouver l'imprudente [...]. Si l'enfant babille, s'il n'est pas effrayé, [...] c'est du marbre que vous formez», *Le Cabinet des fées* cit., *Précis* [...], p. VIII.

53. «Pour frapper son imagination, Pécuchet suspendit aux murs de sa chambre des images exposant la vie du Bon Sujet, et celle du Mauvais Sujet. [...] Le mauvais, Eugène, commençait par désobéir à son père, avait une querelle dans un café, battait son épouse, tombait ivre-mort, fracturait une armoire – et un dernier tableau le montrait au bain [...].» G. FLAUBERT, *Bouvard et Pécuchet* [1880], Gallimard, [Folio classique, 3252], Paris 1999, chap. x, p. 389.

54. A. RENONCIAT, *Et l'image, en fin de conte? Suites, fantaisies et variations sur les contes de Perrault dans l'imagerie*, «Romantisme», 22 (1992), n. 78, pp. 103-126, ici p. 107. En ligne, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1992_num_22_78_6082, dernière consultation 30/09/2015.

55. *Les Fées*, manuscrit de 1695, figures (anon.). Sur le site Utpictura18, <http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=A3006>; *Les Fées*, édition de 1697, gravures d'Antoine Clouzier, <http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=A3024>, dernière consultation 30/09/2015. La même figuration est reprise au XVIII^e siècle (C. PERRAULT, *Histoires, ou Contes du temps passé*, Bassompierre, La Haye-Liège 1777) et jusque chez Gustave Doré: <http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=A5009>, dernière consultation 30/09/2015.

Perrault
et Basile:
Les Fées
est-il
un palimpseste?



Par quelle advantage
Esope receut le don de
bien parler.

23

Un rapprochement avec un autre récit, en l'occurrence un épisode clé de la *Vie d'Esop*e s'impose ici. Cette *Vie* était bien connue des contemporains de Perrault, ne serait-ce que par *La Vie d'Esop le Phrygien* de La Fontaine (1666). Elle était également disponible en français dans des fabliers d'Esop illustrés, qu'ils soient français (Baudoin, Ballesdens⁵⁶) ou anglais (Ogilby⁵⁷). Or qu'apprend-on en lisant cette *Vie* de l'esclave et futur fabuliste Esop? On y apprend notamment que le don de l'éloquence est la sanction d'un geste de courtoisie. Car Esop avait la langue embarrassée⁵⁸, jusqu'à ce qu'il remette sur le bon chemin des prêtres de Diane égarés.

56. Plusieurs livres en proposaient en effet une traduction française: une traduction anonyme de 1547, la traduction de Jean Baudoin de 1631, la traduction de Jean Ballesdens de 1645. Sur ces différentes traductions et reprises de la *Vie d'Esop*e, voir la mise au point d'A. BISCÉRE dans J. BALLESDENS, *Les Fables d'Esop Phrygien* (G. le Bé, Paris 1645), édition critique établie sous la direction de B. Teyssandier, EPURE, Héritages critiques, Reims 2011, pp. 521 sq.

57. Les fabliers illustrés de John Ogilby (*Aesop Paraphra'd*, plusieurs rééditions de 1651 à 1673) ont traversé la Manche et influencé La Fontaine. Voir P.J. SMITH, *La Fontaine et Ogilby, Chauveau et Hollar: imitations poétiques et picturales*, «Le Fablier», 16 (2004), pp. 19-25 et ID., *Les fabliers de John Ogilby, texte et illustration*, «Le Fablier», 24 (2013), pp. 89-97.

58. «Mais ce qu'il y avoit de pire en luy, c'estoit sa parole lente, sa voix cassée, & la peine

À la suite du service rendu, il reçoit pendant son sommeil le don de la parole aisée et la science des fables:

Alors Esope les ayant premierement fait asseoir à l'ombre d'un arbre, leur donna dequoy manger sobrement, puis il leur servit de guide, & les remit dans le chemin qu'ils luy demandoient. Eux doncques se sentans extrêmement obligez à la *courtoisie* d'un si bon hoste, leverent les mains au Ciel, & recompenserent leur bienfaicteur par des prieres qu'ils firent en sa faveur. [...] Durant qu'il dormoit, il luy sembla voir que la Fortune se presentoit devant luy, & qu'elle mesme luy deslioit la langue, luy donnant non seulement *la grace et la facilité du discours*, mais aussi la science des Fables⁵⁹.

L'image de l'honnête fille crachant des roses et des diamants n'apparaît donc pas incongrue au regard de cette tradition. Mais sans conteste, l'image la plus déplaisante et difficile à domestiquer est celle-ci: «il vous sortira de la bouche ou un serpent ou un crapaud», «en jetant deux vipères et deux crapauds»⁶⁰. Le serpent apparaît comme l'équivalent phallique et le prolongement de la langue, une langue qui pourrait se détacher de sa fixation. Ses connotations sexuelles ne peuvent guère être éludées, en lien avec ce qu'on appellerait aujourd'hui le féminin phallique, le complexe de castration, la castration symbolique liée à la maîtrise du langage⁶¹.

Le caractère dérangeant de ce signifiant peut néanmoins être atténué par le rapprochement avec des images symboliques traditionnelles, comme la symbolique de l'envie (thème majeur des *Tre fate*) représentée par une vieille hideuse à la langue de serpent démesurée, chez Giotto⁶².

qu'il avait à se faire entendre», BALLESDENS, *La Vie d'Esope Phrygien tirée du grec de Maximus Planudes* cit., chap. I, p. 6.

59. BALLESDENS, *La Vie d'Esope Phrygien* cit., chap. III, p. 12 (nous soulignons); bois gravé, p. 11.

60. *Les Fées* (éd. 1697) cit., p. 113.

61. Rappelons que l'histoire des *Fées* tourne autour de la parole et que Lacan a théorisé la relation entre castration symbolique et accès au langage dans le séminaire sur le transfert: «Le rapport innommé, parce qu'innommable, parce que indicible, du sujet avec *le signifiant pur du désir* se projette sur l'organe localisable, précis, situable quelque part dans l'ensemble de l'édifice corporel. D'où ce conflit proprement imaginaire, qui consiste à se voir soi-même comme privé, ou non privé, de cet appendice», J. LACAN, *Le séminaire*, Seuil, Paris 2001, livre VIII: *Le transfert* (1960-1961), chap. XVII: Le symbole ϕ , p. 292.

62. Dans la célèbre série en grisaille des sept vices et des sept vertus, le peintre a figuré l'Envie sous la forme d'une vieille serrant un sac dans sa main gauche et dont les pieds brûlent dans les flammes; la vue de profil met en valeur une oreille démesurée, des cornes

Ce type de représentation visuelle à valeur symbolique se retrouve aussi dans la culture picturale flamande (Bosch, Cranach) et la poésie satirique n'est pas en reste. L'image des langues humaines calomnieuses, fricassées dans une eau pleine de crapauds, serpents et grenouilles, circule ainsi d'Eustache Deschamps⁶³ à François Villon, un poète toujours lu et apprécié au xvii^e siècle:

En eau où rats plongent groins et museaux,
Grenouilles, crapauds et bêtes dangereuses,
Serpents, lézards et telles nobles espèces,
Que soient frites ces langues malfaisantes!⁶⁴

Dans ce contexte, le sens figuré des crapauds et des serpents atténue la crudité de l'image présente dans les *Fées* et fait même oublier la figuration d'un vomissement.

En ce sens, la fiction des *Fées* fait figure d'habillage revêtant une armature allégorique. Le conte se rapproche en cela de *Riquet à la Houppe*, un récit sur la métamorphose de l'amour⁶⁵, mais aussi d'un autre texte moins connu de Perrault, le *Dialogue de l'Amour et de l'Amitié*, qui est précédé d'une Lettre à l'abbé d'Aubignac contenant l'amorce d'un conte sur deux sœurs: «La Beauté et la Bonté étaient deux sœurs si accomplies et si charmantes, qu'on ne pouvait les voir, ni les

aA

25

recourbées sortant de la coiffe et, symétriquement, une autre courbe, celle que forme le serpent qui sort de la bouche de la vieille pour atteindre le bas de son front: Allégories des vices et des vertus, *Invidia*, Padoue, Église de l'Arena, Chapelle Scrovegni (peinture à fresque, vers 1300). Voir le site Utpictura18, <http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=A0397>, dernière consultation 30/09/2015.

63. Ballade xxv attribuée à E. DESCHAMPS, *Œuvres complètes*, G. Raynaud (éd.), Paris 1878-1903, tome 10, p. xxxi: le poète imagine les plats qui devraient être servis aux calomnieux (refrain: «Soient servis au disner mesdisans»). Les médisants ont le droit à «foison de chair de basilique» (v. 7), «serpents farcis» (v. 15), «laissardes, tirs [sorte de vipères], couleuvres d'abondant» (v. 22).

64. «En eaue ou ratz plongent groins et museaux, / Regnes, crappaulx et bestes dangereuses, / Serpents, laissars et telz nobles oiseaux, / Soient frictes ces langues ennuyeuses!», F. VILLON, *Œuvres complètes*, J. Cerquiglini-Toulet (éd.), Gallimard, [Bibliothèque de la Pléiade, 598], Paris 2014: Ballade pp. 123-129 (texte et traduction); cf. aussi Ballade, note 1, p. 790.

65. «La Princesse n'eut pas plus tôt prononcé ces paroles [d'amour], que Riquet à la houppe parut à ses yeux l'homme du monde le plus beau, le mieux fait et le plus aimable qu'elle eût jamais vu. Quelques-uns assurent que ce ne furent point les charmes de la fée qui opérèrent, mais que l'amour seul fit cette métamorphose», C. PERRAULT, *Contes de Perrault*, G. Rouger (éd.) cit., p. 180.

connaître, sans les aimer»⁶⁶. Comme le note Marc Escola, la bonne fille des *Fées* semble bien avoir hérité de Bonté «son humeur douce, complaisante et officieuse»⁶⁷. Dans le même ordre d'idées, on pourrait évoquer, avec Michel Jeanneret, la fable de Mégano et de Myrtis insérée dans les *Amours de Psyché* de La Fontaine (1669), où les deux figures féminines représentent respectivement la Beauté froide et la Grâce piquante⁶⁸.

Cette recherche d'une coloration allégorique et galante se traduit, dans *Les Fées*, par des aménagements qui l'éloignent des contes de Basile et qui n'ont pas toujours eu la faveur de la critique. Celle-ci a surtout constaté un élagage par rapport au riche matériau narratif et symbolique dont témoignaient aussi bien les histoires de Basile que *Frau Holle* de Grimm. Ainsi, Joseph Courtès qualifie *Les Fées* de «récit désémantisé»⁶⁹ par rapport à un conte folklorique comme Étoile-d'or, bien plus suggestif au niveau fantasmatique. Marc Soriano, Michèle Simonsen, Geneviève Calame-Griaule se livrent à leur tour des comparaisons entre *Les Fées* et le conte de Grimm (et des contes dogons) qui ne sont pas à la faveur de Perrault⁷⁰. Le processus d'élagage à l'œuvre a été rendu possible sans doute parce que le sens du conte populaire, la valeur de ses motifs n'étaient plus perceptibles, à la suite de l'effacement de la mémoire historique⁷¹. Mais il a sans doute aussi été

aA

66. «Lettre à Monsieur d'abbé d'Aubignac en lui envoyant le Dialogue de l'Amour et de l'Amitié», PERRAULT, *Contes de Perrault* cit., «Dossier de l'œuvre», p. 207; M. ESCOLA, *Contes de Charles Perrault, essai et dossier*, Gallimard, [Collection Foliothèque, 131], Paris 2005, p. 165.

67. *Ivi*, p. 167. «Officieuse» signifie courtoise, prompt à rendre service.

68. J. DE LA FONTAINE, *Œuvres complètes II*, P. Clarac (éd.), Gallimard, [Bibliothèque de la Pléiade, 62], Paris 1958, *Les Amours de Psyché*, pp. 224-226.

69. COURTÈS, *La parole du mort* cit., p. 136.

70. G. ROHEIM (*Dame Holle: Dream and Folktale* [1953], dans *Fire in the Dragon and Other Psychoanalytic Essays on Folklore*, A. Dundes (éd.), Princeton University Press, Princeton 1992, pp. 181-192) et à sa suite H. NEEMANN (*Piercing the Magic Veil. Toward a Theory of the Conte*, Gunter Narr, Tübingen 1999, chap. 5, pp. 143 sq.) reviennent sur le puits (*Frau Holle*) comme fantasme de retour vers la matrice. M. SIMONSEN (*Perrault, Contes*, PUF, Études littéraires, Paris 1992, p. 82) et M. SORIANO (*Les Contes de Perrault*, Flammarion, Paris 1989, p. 137) déplorent la sécheresse des *Fées*. G. Calame-Griaule (EAD., *La calebasse brisée* cit.) s'attache à la richesse imaginaire de contes dogons à caractère initiatique qui peuvent être rapprochés de *Frau Holle* (ATU. 480) parce qu'ils mettent en valeur l'élément aquatique sous la forme d'une descente sous l'eau, un motif absent des *Fées*.

71. Cf. A. PETITAT, Introduction à *Contes: l'universel et le singulier* cit., p. 8: «Par diffusion et aussi par effacement progressif de la mémoire historique, nous pouvons donc perdre les

voulu par un auteur conscient du trouble que les images mentales suggérées pouvait provoquer.

En conclusion, il nous revient plutôt de rendre justice à Perrault en considérant le processus de palimpseste, dont a résulté un objet neuf, inédit, immédiatement prêt pour un réemploi éducatif – ce qui n’a pas manqué de se produire, comme semble en témoigner déjà *Le Cabinet des Fées*: «L’auteur a cru qu’une action surnaturelle, racontée d’une manière naïve, entreroit plus utilement dans l’esprit, qu’une aventure ordinaire»⁷².

D’un point de vue méthodologique, on aura constaté que les mots «emprunt» ou «dérivation» ont été évités ici pour décrire la dynamique transformationnelle parce qu’ils risquaient d’induire un raisonnement en termes de causalité mécanique et d’«influence».

Les termes de dissémination, de palimpseste et d’écran paraissent préférables pour se représenter comment deux économies textuelles radicalement différentes comme celles de Perrault et de Basile sont articulées. Si des analogies sont repérables entre les deux séries de textes, si réécriture il y a, celle-ci va de pair avec le retournement, le détournement de modèles et l’occultation. C’est là une des modalités de la rémanence et de l’interférence qui oblige à penser ensemble l’articulation et la rupture, la récurrence et la variation créatrice, la résurgence et la discontinuité.

clefs interprétatives singulières d’un récit et utiliser des interprétations propres à la culture réceptrice pour donner du sens à ce qui n’en a plus».

72. *Le Cabinet des Fées* (1785) cit., *Précis* [...], p. vi.

La «vie désordonnée» di Bianca Maria di Challant: dalla IV novella di Bandello all'*histoire tragique* di Belleforest

Monica Pavesio

Università di Torino

Com'è risaputo, Bandello ebbe in Francia un grande successo e, tramite la Francia, le novelle del narratore italiano acquistarono fama europea. Furono adattate in francese, molto presto, nel 1559, quando il loro autore era ancora vivo, e conobbero nel Cinquecento e nel primo Seicento più di quaranta edizioni, senza contare le contraffazioni¹.

Come ha illustrato Lionello Sozzi, nel suo sempre fondamentale *La nouvelle française de la Renaissance*², i primi adattatori francesi, Boaistuau e Belleforest³, estrassero dal *Novelliere* alcune novelle con tema tragico, chiamate dal primo adattatore *Histoires tragiques*, e tralasciarono quelle più

aA

1. Un narratore francese, Jacques Yver, nella dedica alla sua raccolta di novelle, intitolata *Le Printemps d'Yver*, pubblicata postuma nel 1572, ricorda come le novelle dell'italiano Bandello abbiano avuto in Francia una così grande fortuna che è una vergogna non conoscerle. Si veda J. YVER, *Le Printemps d'Yver*, in P. Lacroix (a c. di), *Les vieux conteurs français*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 520. Si veda R. STUREL, *Bandello en France au XVI^e siècle*, Slatkine Reprints, Genève 1970 e il contributo di E. MENETTI in questo volume.

2. L. SOZZI, *La nouvelle française de la Renaissance. Vol. 2. L'histoire tragique dans la deuxième moitié du Seizième siècle: choix de textes*, Giappichelli, Torino 1977, pp. 11-13.

3. Sui rapporti tra i due creatori francesi del genere dell'*histoire tragique* si veda l'interessante articolo di J.C. ARNOULD, *De Pierre Boaistuau à François de Belleforest, la rupture dans la Continuation*, «Réforme, Humanisme, Renaissance», 73 (2011), pp. 73-87.

corte e più marcatamente volgari o comiche, per rispondere alle richieste del pubblico colto francese. Fecero delle loro antologie di novelle bandelliane, rivisitate e rimaneggiate, uno strumento utile a confortare la monarchia e un'impresa retorica d'illustrazione della lingua e della prosa francese, allineandosi ai poeti della Pléiade⁴. Insomma un buon prodotto di consumo che, sfruttando i codici retorici, morali e sociali di una nobiltà idealizzata, riuscì a far ottenere alle novelle di Bandello un successo maggiore in Francia, rispetto a quello riscosso in Italia nel XVI secolo. Riuscirono anche, senza rendersene conto, a creare un genere letterario nuovo, quello dell'*histoire tragique*, che si sviluppò tra il 1559, anno della prima raccolta di Boaistuau e la metà del secolo successivo, quando furono pubblicate le ultime *Histoires tragiques*, firmate da Jean-Pierre Camus⁵.

La novella di cui ci occuperemo, per illustrare il lavoro di rifacimento e reinterpretazione francese dell'opera bandelliana, *La Contessa di Cellant fa ammazzare il conte di Masino e a lei è mozzo il capo*⁶, è una storia tragica condita d'amore, passione, vendetta sanguinaria e supplizio, che ha la particolarità di avere come protagonista una donna ricca e bella, ammaliatrice di uomini, una Fedra o Circe piemontese, come venne chiamata dal primo traduttore, o meglio adattatore francese, François de Belleforest, che ne ripropose la vicenda nel secondo volume delle sue *Histoires tragiques*, con il titolo di *Vie désordonnée de la comtesse de Cellant et comme ayant fait meurtrir le comte de Mussine, elle fut décapitée à Milan*.

Uno strano caso giudiziario, quello di Bianca Maria Gasparone: figlia di un facoltoso mercante di Casale Monferato e di una dama delle più illustri famiglie di Alessandria,

4. Si veda A.C. FIORATO, *Le «Bandel», une illustration de la langue française*, in M. Diaz-Rozzotto (a c. di), *Hommage à Jacqueline Brunet*, [Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté (Besançon)], Littérature et histoire des pays de langues européennes, Les Belles Lettres, Paris 1997, vol. I, pp. 555-561.

5. Sul genere francese dell'*histoire tragique* si veda l'antologia di S. POLI, *Histoire(s) tragique(s). Anthologie/Typologie d'un genre littéraire*, Schena-Nizet, Fasano-Paris 1991. Si veda anche T. PECH, *Conter le crime. Droit et littérature sous la Contre-Réforme: Les histoires tragiques (1559-1664)*, Champion, Paris 2000.

6. Edizione utilizzata: M. BANDELLO, *La prima parte de le Novelle*, D. Maestri (a c. di), Edizioni dell'Orso, Alessandria 1992. Per il confronto con l'adattamento francese, si veda anche l'edizione bilingue: M. BANDELLO, *Nouvelles/Novelle. Tome I. (Première partie I-XXVI)*, A.C. Fiorato, D. Maestri (a c. di), D. Aron (trad. fr.), Les Belles Lettres, Paris 2008.

fu sposa di Ermes Visconti, in giovane età, e in seconde nozze di Renato di Challant; la vicenda si concluse con la decollazione della donna, rea d'aver istigato il suo ultimo amante, il giovane spagnolo Pietro di Cardona ad assassinare uno dei suoi precedenti spasimanti, il conte di Masino.

Molto conosciuta per la sua bellezza e la sua irrequietezza, oltre che per le notevoli fortune lasciatele dal padre, Bianca Maria mal sopportò il soggiorno nei castelli valdostani degli Challant, e decise di lasciare il secondo marito, trasferendosi a Pavia, dove condusse una vita sentimentalmente inquieta, allacciando e rompendo varie relazioni, tra le quali quella con Ardizzino Valperga, conte di Masino. Rientrata a Casale, conobbe Roberto Sanseverino, conte di Caiazzo – o Gaiazzo come troviamo nei testi antichi – nobile napoletano al servizio dell'Imperatore Carlo V, e troncò per lui il suo precedente legame con il conte di Masino. Quest'ultimo, offeso, ingiuriò pubblicamente la contessa presso gli ambienti della corte di Milano, città in cui la Challant si era trasferita con il nuovo amante. Bianca Maria tentò più volte, senza successo, di istigare il Sanseverino a uccidere il conte di Masino, quindi, iniziata una nuova relazione con lo spagnolo Pietro di Cardona, volendo porre fine ai continui insulti del nobile di Masino nei suoi confronti, riuscì a convincere il nuovo amante a farsi suo vendicatore. Cardona, con alcuni complici, tese un agguato al conte, uccidendo lui e suo fratello, ma il conte di Caiazzo rivelò i suoi sospetti a Carlo di Borbone, governatore di Milano, spingendolo a far arrestare la nobile mandante e l'assassino. Nell'imminenza della liberazione dei due, per mancanza di prove concrete, fu però Bianca Maria stessa a scrivere una lettera al governatore, rivelando la sua colpevolezza. Il Cardona riuscì a scappare, mentre la contessa fu giustiziata a Milano il 20 ottobre 1526, davanti al Castello Sforzesco.

Strano caso giudiziario, dicevamo, storicamente poco documentato⁷ – mancano gli atti del processo – in cui venne lasciato fuggire l'esecutore del delitto e messo a morte il mandante, senza alcuna prova, se non una lettera di confessione.

7. Esiste una cronaca del 1526 di Antonio Grumello, cronista di Pavia, testimone oculare degli avvenimenti, intitolata *Memoria di la morte di Madama di Cellan*, pubblicata per la prima volta nel 1856 da Giuseppe Müller nella *Cronaca di Antonio Grumello Pavese*, e poi da G.B. Adriani, nella *Miscellanea di Storia Italiana*, Torino, Stamperia Reale, 1868, vol. v, serie 1.

Il conte di Challant, marito abbandonato e ripetutamente tradito, ricomparve alla fine della vicenda, quando impugnò il testamento della moglie, ottenendo buona parte dei beni della defunta.

Un fatto di cronaca con protagonisti illustri, che aveva destato scalpore nella società milanese del tempo e fu utilizzato da Bandello per la quarta novella della prima parte del suo novelliere.

Com'è risaputo, la macrostruttura di tale opera bandelliana si regge sulla successione di 214 dittici narrativi ciascuno composto di una lettera dedicatoria a un personaggio del mondo cortigiano dell'epoca e di una novella⁸. Le lettere di dedica sono ancorate alla narrazione vera e propria, perché è la dimensione spazio-temporale a fare da struttura portante all'insieme della narrazione; la dedica sottolinea il carattere della novella come testimonianza e cronaca di fatti, per lo più realmente accaduti, dei quali il gruppo cortigiano conserverebbe la memoria.

In particolare, nella dedica a Isabella d'Este, Bandello afferma di aver conosciuto personalmente nel salotto d'Ippolita Bentivoglio, Ermes Visconti, primo marito della contessa di Challant, il di lei amante, conte di Gaiazzo, e forse la nobildonna stessa. Narra poi che Ermes Visconti, conoscendo il carattere vivace della giovane moglie, era solito trattenerla in casa e non farle frequentare i salotti milanesi, perché conosceva bene «il trotto e l'andar del suo poledro» (p. 60). Un atteggiamento, quello del Visconti, attribuito da Bandello, inizialmente, alla gelosia, poi, dopo «la fine che la sfortunata ha fatto, e la vita ch'ella dopo la morte del signor Ermes viveva» (*ibid.*), reputato necessario, perché la giovine, mentre il Visconti era in vita, fu «una delle stimate e oneste donne di Milano» (*ibid.*).

Più in generale, il fatto di cronaca nera è assunto da Bandello come aneddoto ammonitorio rivolto alla nobiltà ed è inserito all'interno di una legge, atta a ribadire come il matrimonio tra persone di diversa condizione sociale possa causare delle tragedie. Ermes Visconti, cito dalla novella,

8. Si veda E. MENETTI, *Enormi e disoneste: le novelle di Matteo Bandello*, Carocci, Roma 2005 e G.M. Anselmi, E. Menetti (a c. di), *Storie mirabili. Studi sulle novelle di Matteo Bandello*, il Mulino, Bologna 2012.

sendo, come si sa, uno dei primi gentiluomini di questa città, nobilissimo e ricchissimo, doveva prender per moglie donna nobile e ben nata e in casa nobile nobilmente nodrita, e non pigliar una che in conto alcuno di sangue non se gli agguagliava, tratto solamente da la grandezza de la roba tutta fatta d'usura. (p. 61)

Bandello degrada Bianca Maria a figlia di un plebeo di «basso sangue e di legnaggio non molto stimato» (p. 63), dedito «ad usura pubblicamente con sí larghi interessi» (*ibid.*) e di una donna greca molto giovane, per contrapporla nettamente ai suoi mariti e amanti, nobili appartenenti alla migliore aristocrazia della Lombardia.

L'esito tragico potrebbe quindi sembrare il frutto di un conflitto legato a pregiudizi di casta e alla volontà di chiarire in modo esemplare le conseguenze nefaste di un matrimonio tra persone di diversa condizione sociale⁹, ma solo nella dedica emerge con forza questa premessa, per il resto la vicenda si presenta come un serrato avvicendamento di funzioni, una densa e asciutta catena funzionale, come sottolinea Sozzi¹⁰, in cui la protagonista, con lucida deliberazione, di volta in volta, conquista gli uomini (Ermes Visconti, il conte di Challant, il conte di Masino, il conte di Gaiazza, poi di nuovo il Masino e infine Don Pietro di Cardona), per poi tentare di tramutare due di loro, il Sanseverino e il giovane spagnolo, in intermediari della propria vendetta¹¹. Chi si presterà all'attuazione del piano assassino, sarà comunque un figlio bastardo, non un nobile di sangue.

Bandello non si sofferma sul primo matrimonio della contessa, quello con Ermes Visconti, che dura sei anni, ma sottolinea che, alla morte di quest'ultimo, Bianca Maria, rientrata a Casale, sua città natale, «ricca e libera, cominciò a vivere molto allegramente e a far a l'amore con questo e con quello» (p. 64). Anche il corteggiamento da parte del suo futuro secondo marito, il conte di Challant, «che ha il suo stato ne la valle d'Agosta e v'ha molte castella con bonissima rendida»

9. Cfr. A.C. FIORATO, *L'image et la condition de la femme dans les Nouvelles de Bandello*, in A. Rochon (a c. di), *Images de la femme dans la littérature italienne de la Renaissance. Préjugés misogynes et aspirations nouvelles: Castiglione, Piccolomini, Bandello*, Université de la Sorbonne, Paris 1980, pp. 169-286.

10. SOZZI, *La Nouvelle française de la Renaissance* cit., p. 24.

11. *Ivi*, p. 48.

(*ibid.*) viene velocemente descritto: il conte «seppe si ben vagheggiarla e dirle si fattamente i casi suoi, che celatamente si sposarono e consumarono anco il matrimonio» (*ibid.*). La fine del matrimonio è narrata ancora più celermente:

Parve bene esser vero il proverbio che volgarmente fra noi si dice, che chi si piglia d'amore, di rabbia si lascia, perciò che non stettero molto insieme che nacque una discordia tra loro la più fiera del mondo, di modo, che se ne fosse cagione, ella se ne fuggì dal marito furtivamente e in Pavia si ridusse, ove condusse una buona ed agiata casa, menando una vita troppo libera e poco onesta. (p. 65)

Qui il conte di Masino s'innamora di lei e «in pochi giorni venne de la donna possessore» (*ibid.*), poi Bianca Maria nota il conte di Gaiazzo e «giudicatolo migliore e più gagliardo macinatore che non era il suo amante, del quale, forse, ella si trovava sazia, deliberò procacciarselo per nuovo amante» (*ibid.*). Fin qui una catena di amori, possessi carnali e abbandoni. Entriamo quindi nella parte centrale della novella, il momento della provocazione del delitto: Masino s'infuria e «le diede più volte della putta sfacciata, de la bagascia e de la villana» (*ibid.*). Commenta Bandello: «da grandissimo amore scaturì grandissimo odio» (*ibid.*). La contessa cerca vendetta e «essendo un dì sui piaceri amorosi [con Gaiazzo], e mostrando il conte tutto struggersi per lei, gli chiese la singolarissima grazia che volesse far ammazzare Masino» (p. 66). Gaiazzo non accetta e parte per Milano, mentre la contessa: «tornò a cangiar l'odio in amore o forse meglio a cambiar appetito con il Masino» (p. 67). Stettero insieme qualche tempo, finché «cadde nell'animo della donna di far ammazzare il Conte di Gaiazzo» (*ibid.*). Da questo momento in poi, una follia omicida s'impadronisce di Bianca Maria, non si tratta più di un rancore verso l'uomo che l'ha offesa, ma di una sete infinita di sangue, come sottolinea Bandello: «Chi le avesse chiesto la cagione, dubito assai forte che non avrebbe saputo trovarne alcuna, se non che come donna di poco cervello, e a cui ogni gran scelleratezza pareva nulla, avrebbe adduti i suoi disordinati e disonestissimi appetiti» (p. 68). La richiesta avviene ancora una volta durante un incontro sessuale e, per la prima volta, il narratore utilizza il discorso diretto. Masino ne parla con il Gaiazzo e entrambi «ne dissero quel male che di rea e disonesta femmina si possa

dire, facendola divenire favola del popolo» (p. 69). Alla fine, la contessa seduce il giovane cavaliere Pietro di Cardona e ne arma la mano contro entrambi. Morirà solo Masino, essendo Gaiazio fuori Milano. Cardona, arrestato, accusa la sua amante; lei potrebbe fuggire, ma rimane e confessa. Arrivata al patibolo, «si cominciò piangendo a disperare e a domandare di grazia che, se volevano morisse contenta, le lasciassero vedere il suo Don Pietro» (p. 70). Ma Cardona è stato fatto fuggire e Bianca Maria morirà da sola.

La massima conclusiva – «Così la misera fu decapitata. E questo fin ebbe ella de le sue sfrenate voglie» (p. 71) – non lascia dubbi sulla posizione morale di Bandello. Le passioni sono condannate con forza, ma alla fine, una sorta di pietà sembra emergere per quest'eroina, che avrebbe potuto fuggire ma, non lo fece. Più volte la contessa viene chiamata «la disgraziata giovane», «la poveretta», «la misera», «donna di poco cervello». Bianca Maria è un personaggio negativo come ben sottolinea Mario Pozzi¹², quasi un caso limite fra le donne crudeli delle *Novelle*, perché non cerca e non ha giustificazioni, ma permane nella descrizione che ne fa Bandello una certa indulgenza per le sue debolezze, causate da un forte appetito sessuale. La chiusa finale, in cui Bandello annuncia la presenza del ritratto di Bianca Maria in una chiesa: «chi bramasse di veder il volto suo ritratto dal vivo, vada ne la Chiesa del Monistero maggiore e là dentro la vedrà dipinta» (*ibid.*), potrebbe persino alludere ad un possibile perdono, magari anche divino, per la povera contessa, colpevole di aver amato troppi uomini o di aver abusato delle sue doti di seduzione.

Nel passaggio in Francia, la novella della contessa di Chalcant subisce delle profonde modifiche dovute, com'è ovvio, al cambiamento del destinatario, ma anche alla nascita di un nuovo genere prettamente francese, quello dell'*histoire tragique*, che in queste prime novelle di Boaistuau e Belleforest, forma i suoi tratti distintivi che manterrà inalterati per tutto il Cinquecento e buona parte del Seicento. Un genere articolato in tre momenti chiave: la legge, la trasgressione e la punizione, creato intorno a temi tragici, come l'amore,

12. M. Pozzi, *Bandello e la concezione rinascimentale del tragico*, in D. Maestri, L. Pradiu (a c. di), *Matteo Bandello. Studi di letteratura rinascimentale*, Edizioni Dell'Orso, Alessandria 2007, pp. 19-50.

la violenza, l'ambizione, inseriti in una seppur superficiale analisi psicologica, all'interno di una struttura che prevede un'introduzione e una conclusione moraleggiante¹³.

Come abbiamo detto in apertura, Boaistuau e Belleforest non proposero il novelliere bandelliano nella sua integrità, ma scelsero solo le novelle che meglio rispondevano ai loro scopi; i racconti selezionati, inoltre, non vennero sistemati nell'ordine originario, ma riposizionati all'interno dei volumi delle *Histoires tragiques* che si succedettero dal 1559 in poi. Gli autori francesi distrussero, dunque, l'architettura che legava tra loro le novelle italiane, creando degli organismi narrativi del tutto indipendenti.

Alla base della scelta dei testi vi è, com'è stato più volte sottolineato¹⁴, un intento morale, sociale e pedagogico. Belleforest, che continua il lavoro di Boaistuau, dedica a Charles d'Orléans, figlio di Caterina de Medici e futuro Carlo IX, il primo volume delle sue *Histoires tragiques*, rendendo il sovrano franco-italiano un protolettore, un mediatore simbolico fra il traduttore e il suo pubblico. Belleforest esalta, con insistenza, le virtù francesi, e adatta le novelle che possono «inciter la jeunesse à se façonner selon la vertu¹⁵» (Épitre).

Ossia, come specifica meglio, in un'altra introduzione, traduce le novelle «non pour chatouiller les désirs à suivre les inclinations du sensuel, mais à fin que la jeunesse française, comme elle a l'esprit gentil e bon, voie et juge de la bonté et du vice, et prenne égard à la fin de l'un et de l'autre» (Épitre).

Belleforest, percependo che le *Istorie vere e mirabili* di Bandello devono stupire e far riflettere chi legge, sceglie quelle che meglio possono servire a tale scopo e le ripropone, con

13. Si veda S. POLI, *Storia di storie. Considerazioni sull'evoluzione della storia tragica in Francia dalla fine delle guerre civili alla morte di Luigi XIII*, Piovani, Abano Terme 1985.

14. Si veda M. SIMONIN, *François de Belleforest traducteur de Bandello dans le premier volume des Histoires tragiques*, in U. Rozzo (a c. di), *Matteo Bandello, novelliere europeo. Atti del Convegno Internazionale di Studi, 7-9 novembre 1980*, Cassa di Risparmio di Tortona, Tortona 1982, pp. 455-471; A.C. FIORATO, *Le «Bandello» ou la moralisation d'un conteur de la Renaissance italienne en France*, in M. Colin (a c. di), *Heurs et malheurs de la littérature italienne en France. Actes du Colloque de Caen (25-26 mars 1994)*, Presses Universitaires de Caen, Caen 1995, pp. 109-123.

15. Le citazioni sono tratte da: *Le Second Tome des Histoires tragiques extraites de l'italien de Bandello contenant encore dix-huit histoires traduites et enrichies outre l'invention de l'auteur par François de Belleforest*, Le Magnier, Paris 1566; Épitre, cc. 1r-9v, *Vie désordonnée de la comtesse de Cellant et comme ayant fait meurtrir le comte de Mussine, elle fut décapitée à Milan*, cc. 51v-85r. La grafia è stata modernizzata.

un maggior impegno moralistico e pedagogico. Storie tragiche, straordinarie, ma verosimili e a volte vere, e quindi, moralmente utili per ammaestrare i lettori, come la novella della contessa di Challant che viene inserita come ventesima *histoire* del secondo libro. L'accresciuto interesse per la portata morale della vicenda è presente fin dal titolo: *La Contessa di Cellant fa ammazzare il conte di Masino e a lei è mozzo il capo* viene tradotto in francese con *Vie désordonnée de la comtesse de Cellant et comme ayant fait meurtrir le comte de Mussine, elle fut décapitée à Milan*. Con quel «vie désordonnée», Belleforest inserisce un giudizio morale negativo sul comportamento sessualmente libero della contessa, che la porterà alla colpa e alla punizione finale.

L'autore francese elimina poi la dedica, incentrata sui rapporti personali che legavano tra loro l'autore, il narratore, il dedicatario, i protagonisti e la sostituisce con un'introduzione che stabilisce la portata sociale della novella: le giovani figlie e spose devono essere sorvegliate, perché possono cadere nell'errore e nella perdizione. Per «entrer en propos», ossia per illustrare questa norma, Belleforest introduce la vicenda di una «Dame italienne», che finché rimase sotto la custodia del suo primo marito, visse in maniera onorevole, ma appena la morte di quest'ultimo la liberò dalla schiavitù, «Dieu sait quelles forces elle joua et comme elle souilla et son renom et l'honneur de celui qui l'épousa en secondes noces» (c. 53r).

Una deviazione separa, dunque, l'ipotesto italiano dal paratesto francese: non vi è traccia nell'introduzione di Belleforest della condanna bandellina dei matrimoni tra persone di rango differente, mentre viene esaltata la portata sociologica e la vicenda viene inserita all'interno di un evidente pregiudizio antifemministico: alla base della sventura vi è l'eccessiva libertà concessa a Bianca Maria dal conte di Challant, che non seppe controllare la moglie.

Bandello si sofferma, nella lettera dedicatoria, sull'atteggiamento utilizzato da Ermete Visconti per tutelarsi dai possibili rischi che il carattere vivace e sensuale della moglie avrebbe potuto creargli. L'attenzione eccessiva con cui Ermete custodisce in casa la giovane consorte non ha, però, una funzione all'interno della novella italiana. La conclusione di Bandello è chiara: la contessa fu punita per le «sue sfrenate voglie» (p. 71), non per essere stata lasciata libera dal conte di Challant, semmai velatamente accusato di aver

pensato troppo alle sue imprese militari e troppo poco alla bella moglie.

Belleforest costruisce invece la sua *histoire* come un racconto sulle tragiche conseguenze che possono derivare dal dare troppa libertà alle fanciulle e alle giovani spose. L'intreccio, pur non differendo da quello italiano, è strutturato con un esempio (il primo matrimonio con Ermes Visconti) contrapposto a un contro esempio (il secondo con lo Challant), al fine di mettere in guardia sulle conseguenze alle quali può portare l'indulgenza dei mariti nei confronti delle proprie mogli¹⁶. Le donne prive del controllo del marito sono incapaci di dominare la propria instabile natura e pertanto si abbandonano alle passioni.

La figura del conte di Challant, appena abbozzata da Banello, diventa centrale nella prima parte dell'*histoire* francese. Il corteggiamento è narrato dettagliatamente, con l'introduzione di un *Harangue du Comte à sa Dame*, in cui Challant cerca di sedurre la ricca vedova, promettendole, data la sua origine francese, una vita più libera di quella condotta con il suo precedente marito. Il matrimonio è costellato da presagi negativi, tutti aggiunti dall'adattatore, che porta avanti con grande determinazione la sua interpretazione degli avvenimenti, intervenendo a più riprese nella narrazione. L'attenzione non è più focalizzata su quel serrato avvicendamento di funzioni, su quella densa e asciutta catena funzionale che caratterizzava la novella italiana, ma sull'edificazione. La vicenda diventa un «beau exemple pour toute la jeunesse du temps présent» (c. 83v).

Belleforest non lascia la morale al *récit*, come faceva Banello, ma interviene con numerose riflessioni e giudizi morali. L'adattamento diventa un modo personale d'interpretazione del testo fonte, con rielaborazioni, spiegazioni, cospicue aggiunte, che quadruplicano la lunghezza del testo italiano. Sono cambiati i destinatari, come dicevamo, e per questo nuovo pubblico Belleforest crea un genere nuovo: inserisce ampie parti dialogate, *harangues* sapientemente costruite,

16. «Ce n'a point été sans cause si de tout temps les hommes plus accorts et sages ont tenu l'œil et sur leurs filles et sur celles qu'ils avaient prises pour épouses, non à fin de les tenir comme serves et esclaves, et leur ôter toute liberté, ainsi pour éviter le murmure d'un peuple et les occasions qui se présentent à la jeunesse pour la corrompre et infecter» (c. 51v).

composizioni poetiche, dotti riferimenti e allusioni a un codice consono con la natura aristocratica delle protagoniste, alle quali si rivolge spesso, chiamandole «filles» o «jeunes filles».

Con la rivalutazione della figura del conte di Challant vengono inseriti nella riscrittura i temi dell'ipocrisia e dell'adulterio, completamente assenti nella novella italiana. Il conte cerca di convincere la moglie della necessità che la donna ubbidisca all'uomo, ma Bianca Maria, a causa di un'educazione troppo libera, non vuole sottomettersi. La donna viene considerata un bene materiale e quando la contessa capisce che «avec son Comte il lui était impossible de faire arroser son jardin par un autre jardinier que celui qui en était le vrai usufruitaire et possesseur» (c. 60v), decide di fuggire.

L'adattatore francese ricorre a una metafora giuridica, in cui il matrimonio e in particolare la sessualità suggellata dal matrimonio, è comparata al godimento lecito di un terreno. La donna sposata è un bene immobiliare e il marito è l'usufruttuario legale¹⁷.

La protagonista dell'*histoire* francese acquisisce una serie di difetti non presenti nel personaggio italiano. Belleforest si sofferma con gusto nel descrivere: «à quoi tendait l'intention de cette fausse femelle et quel échec elle voulait donner et à son mari e à son honneur» (c. 61v). Il conte, invece, è buono, saggio, virtuoso e di nobile famiglia, e la ama onestamente e ingenuamente.

L'indulgenza e l'ambiguità di Bandello nei confronti della contessa e degli altri personaggi scompaiono, trasformandosi in un moralismo in cui le passioni sono condannate senza appello, spesso con denunce ironiche, giochi di parole, ricorso al comico concepito come supremo meccanismo del tragico. Non vi è più pietà per Bianca Maria che viene paragonata alle peggiori eroine mitologiche e storiche: è folle e crudele come Medea, traditrice come Messalina, sleale come Alcina, come Circe tiene gli uomini in prigionia, nuova Medea, ingannatrice come Fedra. Alla fine sarà condannata anche da Dio, che impedirà la sua fuga, per evitare che «ses méchanchetés s'étendissent plus loin» (c. 84r). La donna è

17. Si veda A.E. DUGGAN, *L'adultère dans l'histoire tragique*, in F. Lavocat (a c. di), *Le mariage et la loi dans la fiction narrative avant 1800. Actes du XX^e Colloque de la Sator, Université Paris VII 'Denis Diderot' (27-30 juin 2007)*, Éditions Peeters, Louvain-Paris-Walpole (MA) 2014, pp. 659-670.

ormai il capro espiatorio dei peccati degli uomini: la contessa di Challant si è trasformata in una mantide, in una spietata adescatrice che soggioga le sue prede a tal punto da spingerle a uccidersi tra loro, e come tale passerà alla storia¹⁸.

Com'è risaputo, le riscritture francesi diffusero in Europa, e in particolare nell'Inghilterra elisabettiana, la conoscenza delle più celebri trame bandelliane. La nostra novella fu pubblicata in Inghilterra da William Painter nel secondo volume del suo *Palace of Pleasure* del 1567, ma non ottenne successo¹⁹. Pur presentando, come le altre trame più celebri, una forte teatralità, non fu oggetto di adattamenti teatrali né in Francia né in Europa – se si esclude il dramma marginale di Martson del 1613 – fino alla metà dell'Ottocento²⁰. Questa donna anticonformista, troppo emancipata e ambigua, punita per essersi abbandonata alle passioni più violente e perverse, subì un ostracismo durato per ben tre secoli, un ostracismo determinato, almeno parzialmente, dalla riscrittura francese di Belleforest.

18. In un capitolo a lei dedicato, viene definita «la mantide di Milano» in A. ACCORSI, D. FERRO, *I personaggi più malvagi della storia di Milano*, Newton Compton, Roma 2013 e in A. ACCORSI, D. FERRO, *I 100 delitti di Milano*, Newton Compton, Roma 2014.

19. Si veda F.S. Hook (a c. di), *The French Bandello, a Selection. The original Text of four of Belleforest's Histoires tragiques translated by Geoffrey Fenton and William Painter anno 1567*, University of Missouri, Columbia 1948. Per il successo delle novelle di Bandello, grazie all'intermediazione francese cfr: L. MARFÈ, «In English Clothes». *La novella italiana in Inghilterra: politica e poetica della traduzione*, Accademia University Press, Torino 2015.

20. La pubblicazione della *Memoria di la morte di Madama di Cellan*, scritta nel 1526 da Grumello diede origine in Italia ad una fioritura di testi drammatici e narrativi, il più famoso dei quali, il dramma *La contessa di Challant* di Giuseppe Giacosa fu rappresentato al teatro Carignano di Torino il 14 ottobre 1891.

***L'Amour en son throne*: appunti su una traduzione francese secentesca delle *Novelle amoroze* di Giovan Francesco Loredano**

Laura Rescia

Università di Torino

Mentre la ricezione francese della novella italiana cinquecentesca è un capitolo importante ma già ben esplorato, poco note sono le traduzioni e gli adattamenti francesi dei novellieri italiani secenteschi, tra i quali assume particolare rilevanza la produzione di autori che gravitano intorno all'Accademia degli Incogniti di Venezia e al suo fondatore Giovan Francesco Loredano. La diffusione europea delle opere di letterati riconducibili a tale Accademia ha cominciato solo recentemente ad essere esaminata¹ e lo è stata in special modo per quanto riguarda il romanzo e il dramma per musica, ovvero quei generi che, godendo della maggior libertà derivante dall'assenza di confronto con i modelli antichi, ben rispondevano al gusto avanguardista dell'Accademia.

La novella tuttavia è assai praticata dagli Incogniti e dal Loredano in particolare: nelle *Cento novelle amoroze*, pubbli-

aA

1. Cfr. M. MIATO, *L'Accademia degli Incogniti di Giovan Francesco Loredan. Venezia (1630-1661)*, Firenze, Olschki, 1998; D. Conrieri (a c. di), *Gli Incogniti e l'Europa*, I libri di Emil, Bologna 2011; si veda anche il recente J.F. LATTARICO, *Venise Incognita. Essai sur l'académie libertine au XVII^e siècle*, Champion, Paris 2012. Per la bibliografia delle opere di Loredano, cfr. T. MENEGATTI, «Ex ignoto notus». *Bibliografia delle opere a stampa del Principe degli Incogniti: Giovan Francesco Loredano*, Il Poligrafo, Padova 2000.

cate in tre parti dal 1641 al 1651, e mai tradotte in Francia, confluiscono alcune delle *Novelle amorose* del Loredano, la cui prima parte, apparsa in Italia nel 1643², viene tradotta e pubblicata in Francia nel 1646 con il titolo *L'Amour en son throne ou les Nouvelles amoureuses*³. Ci siamo dunque focalizzati sullo studio di questa raccolta italiana, e della sua ricezione francese, proponendoci di far emergere elementi e riflessioni utili a valutare se e quanto, a livello ideologico, sia possibile identificare delle corrispondenze tra il libertinaggio italiano così come praticato da Loredano e dalla sua Accademia e quello francese, in modo particolare per quanto riguarda la concezione dell'eros. Abbiamo inoltre inteso individuare, attraverso lo studio degli aspetti storico-filologici della traduzione, i possibili motivi di questo passaggio in terra francese, analizzando in ultimo la modalità traduttiva adottata, per comprendere se il *passseur* francese abbia identificato strutture e stilemi propri del testo di partenza.

Gli anni Quaranta del XVII secolo francese sono, ricordiamolo, una terra di mezzo, un periodo di passaggio per il genere novellistico, che si trova confrontato a tensioni diverse. Il modello italiano, che fino al XVI secolo aveva esercitato una fortissima influenza sui novellieri d'oltralpe, tende ora a smorzare la propria forza, fatta eccezione per Bandello, che sopravvive come noto nella continuazione delle *Histoires tragiques*, soprattutto nella produzione moralizzante di Jean-Pierre Camus. Una buona parte della narrazione breve in prosa nella prima metà del secolo non ha ancora una sua autonomia, trovandosi inserita come narrazione secondaria all'interno del romanzo barocco, basti pensare all'*Astrée* di Honoré d'Urfé; un nuovo modello tende ad imporsi progressivamente in Francia, quello cervantino, grazie alla traduzione francese delle *Novelas ejemplares*, apparsa nel 1615⁴.

2. G.F. LOREDANO, *Novelle amorose di Gio. Francesco Loredano. Nobile Veneto*, ad istanza dell'Accademia con licenza de' Superiori, in Venetia MDCXXXIII, http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10025926_00001.html, ultima consultazione 30/09/2015.

3. G.F. LOREDANO, *L'Amour en son throne ou les nouvelles amoureuses du Loredan gentilhomme Venitien*, chez Anthoine Robinot en sa Boutique sur le Pont-neuf, avec Priuilege du Roy, à Paris MDCXLVI.

4. M. DE CERVANTES, *Les Nouvelles de Miguel de Cervantes Saavedra [...]*, J. Richer, Paris 1615.

La critica ha ben sottolineato quali sono gli elementi derivanti dall'influsso spagnolo: la scelta del quadro geografico locale, la struttura che prevede l'inizio in *medias res*, il ricorso a lunghe inserzioni autobiografiche e soprattutto quella tendenza a un certo tipo di realismo che pervade tutto un filone di narrazione prosastica, dando origine alle *histoires comiques*, vero nucleo d'avvio della forma romanzesca moderna in Francia. La forma narrativa breve stenta a trovare una propria configurazione nazionale prima della seconda metà del secolo, quando con le *Nouvelles françoises* di Jean Segrais⁵, narrazioni di tipo galante, e con lo sviluppo della novella storica, il genere si rinnoverà, per approdare alla realizzazione delle novelle e dei celeberrimi romanzi di introspezione psicologica di Mme de Lafayette. Anche la lingua è, in questi anni, esitante a questo riguardo, nell'incertezza tra i termini definitivi di *nouvelle* e *conte* e tra *nouvelle* e *roman*; il significante *conte* attrarrà nel corso del secolo progressivamente i connotati del meraviglioso e del comico o ricreativo, lasciando a *nouvelle* tutto lo spazio del rapporto con la realtà, come attesta il lemma *conte* all'interno del *Dictionnaire de l'Académie* (1694): «récit de quelque adventure, soit vraye, soit fabuleuse, soit serieuse soit plaisante. Il est plus ordinaire pour les fabuleuses & les plaisantes»⁶.

Il lemma *nouvelle*, nella sua accezione di romanzo breve, entrerà nella lessicografia francese soltanto nel 1835, con la sesta edizione del *Dictionnaire de l'Académie*; tuttavia, una definizione secentesca del genere si trova nella *Bibliothèque françoise* di Charles Sorel: «on commençoit aussi de connoistre ce que c'estoit des choses Vray-semblables par de petites Narrations dont la mode vint, qui s'appelloient des *Nouvelles*: On les pouvoit comparer aux Histoires veritables de quelques accidents particuliers des Hommes»⁷. Le *Nouvelle amoureuse* del Loredano, dunque, si inseriscono in questa cangiante prospettiva letteraria mentre, dal punto di vista ideologico, a no-

5. J. SEGRAIS, *Les nouvelles françoises, ou les divertissements de la Princesse Aurélie*, Antoine de Sommaville, Paris 1656-1657.

6. Cfr. <http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/dicos/pubdicollook.pl?strippedhw=conte>, ultima consultazione 30/09/2015.

7. M.C. SOREL, *La Bibliothèque françoise*, Compagnie des Libraires du Palais, Paris 1667 [Slatkine Reprints, Genève 1970], pp. 178-179.

stro parere, ben si inquadrano in un dialogo tra libertinaggi di orizzonte geografico diverso.

Nel 1640 Gabriel Naudé, libertino erudito, già medico di Luigi XIII e bibliotecario di Richelieu, venne incaricato dal Cardinal Mazzarino di un'importante missione, un lungo viaggio attraverso l'Europa, volto a individuare e acquistare il primo fondo librario – che conterà di 40.000 volumi – di quella che sarebbe poi diventata la Bibliothèque Mazarine.

In una lettera al suo corrispondente Jacques Dupuy, erudito e bibliotecario, scritta il 24 aprile 1640 per aggiornarlo sulle novità editoriali che trova sul territorio italiano, Naudé precisa: «nous devons dire que les Mancini et Lauredani continuent toujours d'écrire en leur style entrecoupé et palpitant, mais ce serait fort mal connaître combien vous avez le goût éloigné de semblables ravauderies»⁸. Il giudizio di Naudé, già orientato a quell'*esprit de clarté* che contraddistingue il Classicismo francese, fustiga uno stile percepito come discontinuo, sregolato o quantomeno irregolare: è nota la predilezione del Loredano per il marinismo, anche se il suo gusto per la «maraviglia» disdegna l'amplificazione dell'ornato, coniugandosi in modo peculiare con la ricerca della *brevitas*. Naudé esprimerà peraltro una condanna generalizzata delle Accademie italiane, i cui membri appaiono ai suoi occhi più interessati alla mondanità che all'acquisizione della conoscenza: «ces nouvelles Academies, où les bons esprits vont comme les belles femmes au Bal, c'est à dire, sans en chercher autre profit que d'y passer le temps agreablement, & de s'y faire voir & admirer; cela en bon Latin s'appelle *nugis addere pondus*»⁹. Nel suo viaggio italiano egli non sembra aver acquisito alcuna opera degli Incogniti e questa recisa condanna, che esprime lo sdegno dell'intellettuale di casta, potrebbe costituire uno dei motivi di tale disinteresse.

Tuttavia, è oggi possibile constatare la presenza di un gran numero di esemplari delle opere di Loredano nei fondi delle maggiori biblioteche francesi e in particolare del testo di cui

8. G. NAUDÉ, *Lettres de G. Naudé à J. Dupuy (1632-1652)*, P. Wolfe (a c. di), Lealta/Alta Press, Edmonton (Alberta) 1982, p. 93.

9. G. NAUDÉ, *Jugement de tout ce qui a été imprimé contre le cardinal Mazarin, depuis le sixième janvier jusques à la déclaration du premier avril mil six cent quarante-neuf* (s.e.), [Paris 1650], p. 152, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57698w>, ultima consultazione 30/09/2015.

ci occupiamo, le sue *Novelle amoroze* nell'edizione del 1643: a fronte di diciassette esemplari sicuramente presenti attualmente sul territorio italiano, ne reperiamo infatti almeno tredici nelle biblioteche francesi, la maggior parte dei quali acquisiti durante il periodo rivoluzionario; ciò attesta sicuramente la presenza di questa raccolta nelle biblioteche dei nobili, forse per un interesse bibliofilo, anche se non è da escludersi una specifica attenzione ai contenuti dell'opera. Se a questo dato aggiungiamo le traduzioni in lingua francese dei suoi testi – oltre alle *Novelle amoroze*, l'opera d'esordio *Gli scherzi geniali*¹⁰, i romanzi *La Diane*¹¹ e l'*Adamo*¹², il testo storico *Le historie dei re Lusignani*¹³ e le *Lettere*, tradotte con grande successo nel 1695 da Veneroni¹⁴ – tutte apparse tra il 1642 e il 1732, è possibile comprovare l'interesse della Francia secentesca e settecentesca per le esperienze intellettuali e letterarie del Principe degli Incogniti, elemento assai rilevante rispetto al problema del libertinismo e della sua diffusione europea.

Il disinteresse di Naudé, che abbiamo poco fa evocato, potrebbe dunque rispecchiare solo una parte dell'opinione dell'élite intellettuale francese degli anni Quaranta del XVII secolo, di quella galassia libertina – in cui Naudé e Dupuy sono da annoverarsi – che tanto deve ai circoli italiani, e a Cesare Cremonini in particolare, anch'egli membro dell'Accademia degli Incogniti e di cui sicuramente Naudé era stato allievo: «J'ai été trois mois durant dans la conversation de Cremonin [...] un esprit vif & capable de tout, un homme deniaisé & guéri du sot»¹⁵.

È stato recentemente proposto¹⁶ di assumere proprio il termine *deniaisé* 'disincantato', 'smaaliziato' per sostituire

10. G.F. LOREDANO, *Caprices héroïques du Loredano* [traduit par F. de Grenaille, sieur de Chatou-nière], A. Robinot, Paris 1644.

11. G.F. LOREDANO, *La Dianée à M. le mareschal de Schomberg*, A. de Sommaville et A. Courbé, Paris 1642.

12. G.F. LOREDANO, *La Vie d'Adam, avec des réflexions, traduite de l'Italien de Loredano* [par le chevalier de Mailly], E. Couterot, Paris 1695.

13. G.F. LOREDANO, *Histoire des rois de Chypre de la maison de Lusignan* [...] traduit de l'Italien du chevalier Henri Gible, Cypriot, A. Cailleau, Paris 1732.

14. G.F. LOREDANO, *Lettres de Loredano*, [...] Traduites en François avec l'Italien à costé Par le Sieur de Veneroni [...], D. Donati, Amsterdam 1695.

15. G. NAUDÉ, *Naudeana et patiniana, ou singularités remarquables prises des conversations de Mess. Naudé et Patin*, F. van der Plaats, Amsterdam 1703, p. 55.

16. J.P. CAVAILLÉ, *Les Déniés. Irréligion et libertinage au début de l'époque moderne*, Classiques Garnier, Paris 2013, p. 10, *passim*.

quello di *libertin*, per meglio designare e dare risalto al tratto fondamentale e costitutivo di tutta la variegata costellazione libertina della Francia del Seicento, composta di molte e diverse sfaccettature; il termine ne mette in evidenza il principale denominatore comune, ovvero la volontà di allontanarsi dalle false credenze, dall'ingenuità, dalla *naïveté* che conduce a credere nelle superstizioni, nelle favole; l'impostura può agire a livello morale, politico o religioso. Guarire dagli errori popolari è l'esperienza fondamentale dei libertini italiani come francesi, insieme all'elitarismo (gli *esprits forts* sono un circolo aristocratico) e alla pratica della dissimulazione, in relazione alla pericolosità di un'aperta dissidenza. La cultura dell'anonimato e la rivendicazione della liceità della menzogna sono per altro anche alla base di gran parte della produzione e dell'attività degli Incogniti, fin dalla scelta del nome e del motto dell'Accademia «ex ignoto notus». Sono note poi le consuetudini di indossare una maschera durante le riunioni e il frequente utilizzo di pseudonimi, atteggiamenti questi che rivelano una certa prudenza espressiva, e ciò nonostante il clima di relativa libertà di circolazione delle idee della Repubblica veneta¹⁷, ben diverso da quello che, a partire dal 1623 con la condanna di Théophile de Viau, dominerà durante l'*Ancien Régime* francese.

Come ricordava recentemente Carlo Ossola, non esiste a tutt'oggi uno studio organico e approfondito sul libertinismo dell'Accademia¹⁸; la qualifica di libertino è stata attribuita a Loredano dal dibattito critico, senza però giungere a una visione univoca sulla serietà del suo orizzonte intellettuale¹⁹; libertino è stato inteso essere soprattutto in relazione all'amicizia con Ferrante Pallavicino, per alcuni contenuti fortemente antipapali diffusi nella sua produzione letteraria, per il suo operato nell'editoria veneziana in materia di libri clandestini e per la sua condotta morale (fu noto come seduttore

17. Cfr. F. BARBIERATO, *Politici e ateisti. Percorsi della miscredenza a Venezia fra Sei e Settecento*, Unicopli, Milano 2006; ID., *Dissensi espliciti e dissimulazioni mancate. Miscredenza e forme del discorso eterodosso in età moderna*, «Les Dossiers du Grihl», 2009, n. 2: *Dissidence et dissimulation*, <http://dossiersgrihl.revues.org/3691>, ultima consultazione 30/09/2015.

18. C. OSSOLA, Introduzione a ID. (a c. di), *Le antiche memorie del nulla*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1997; p. XIII, nota 16.

19. Cfr. G. SPINI, *Ricerca dei libertini. La teoria dell'impostura della religione nel Seicento italiano*, La Nuova Italia, Firenze 1983 e A.L. MANCINI *La narrativa libertina degli Incogniti. Tipologia e forme*, «Forum Italicum», 16 (1982), n. 3, pp. 203-229.

di monache); ma una gran parte dei critici ha sottolineato la vacuità dei contenuti etici della sua Accademia, atteggiamento che non permetterebbe di annoverarne il fondatore tra i pensatori libertini²⁰. Il Loredano non è stato un ideologo, un filosofo *stricto sensu* del libertinaggio. Tuttavia, la distinzione tra libertinaggio di costume e libertinaggio di idee, come noto proposta con molta fortuna da Pintard²¹ nella sua opera fondatrice degli anni Quaranta, viene rivista dal dibattito critico attuale, che individua una maggiore permeabilità delle due dimensioni. Alcuni aspetti della concezione dell'amore contenuti nelle *Novelle* appaiono più chiaramente quando posti in rapporto alla produzione letteraria dei libertini francesi. Le *Novelle* ci sembrano testi privilegiati in tal senso, rispetto invece alle *Bizzarrie accademiche* dove il tema amoroso è sì esplorato in tutte le sue dimensioni, ma all'interno di un gioco accademico, il divertimento consistendo precisamente nell'affrontare un argomento e trattarlo da una pluralità di punti di vista, citando il pantheon degli *auctores*, classici e contemporanei, che lo avevano affrontato. La forma novellistica permette invece al Loredano di evocare una serie di *topoi* sull'amore ben sperimentati dalla tradizione europea, offrendone talvolta delle varianti ideologiche significative, non dissimili da quelle elaborate in Francia dalla generazione di Théophile de Viau e Charles Sorel e più tardi da Cyrano.

Le *Novelle amoroze* (parte prima) appaiono, abbiamo detto, nel 1643 e conosceranno, in questa forma ridotta a sette novelle, una ristampa italiana (Valvasense, Venezia 1646); saranno successivamente ampliate fino ad arrivare alla versione definitiva di ventiquattro novelle (Guerigli, Venezia 1661), condannata all'Indice nel 1683 e, a nostra conoscenza, mai tradotta in francese. A soli tre anni di distanza dall'*editio princeps* del 1643, invece, questo *corpus* di sette novelle viene tradotto da Antoine Du Breton²² e pubblicato per i tipi di

20. «La voie du libertinage est explorée trop brièvement et trop prudemment pour que le dérangement soit salutaire», A. MORINI, *Sous le signe de l'inconstance. La vie et l'œuvre de Giovan Francesco Loredano*, Thèse de doctorat d'État, Paris 4 – Sorbonne, Paris 1994, Atelier National de Reproduction des Thèses, Lille 1995, p. 402.

21. R. PINTARD, *Le libertinage érudit dans la première moitié du XVII^e siècle*, Bovin, Paris 1943.

22. A questo traduttore dedica alcune pagine R. ZUBER, *Les «Belles Infidèles» et la formation du goût classique*, Colin, Paris 1968, pp. 65-72, definendolo «un artisan du progrès de la prose française», p. 72.

Antoine Robinot, con il titolo *L'Amour en son throne*, è già stato notato²³ a proposito delle scandalose opere di un altro accademico incognito, Ferrante Pallavicino, che le versioni francesi appaiono praticamente in simultanea con l'originale italiano e nello stesso giro d'anni in cui si situa la pubblicazione e la successiva traduzione di nostro interesse (1643-1644 per Pallavicino, 1643-1646 per Loredano). Galli Pellegrini ipotizza che la fama dello scandalo di Pallavicino – accusato di aver scritto libelli antipapisti e decapitato ad Avignone nel 1644 – abbia fatto da traino alla curiosità francese riguardo alle sue opere: non è da escludersi che anche le traduzioni delle opere di Loredano abbiano risentito della stessa influenza. Ricorderemo altresì che gli anni Quaranta segnano in Francia una particolare fortuna delle traduzioni dalle lingue classiche e dalle altre lingue europee, in particolare della traduzione in prosa, il che rappresenta dunque un ulteriore elemento che può aver inciso sulla realizzazione della versione. Ancor più, rileveremo che Du Breton è traduttore di raccolte epistolari classiche e moderne, ammiratore di Guez de Balzac le cui epistole inaugurano la lunga teoria di raccolte in prosa che apriranno la via del romanzo epistolare: nelle *Novelle amorose* la lettera, come già ben messo in luce da Getto²⁴ è un tratto distintivo peculiare, che non si limita a un esercizio di retorica, ma diviene elemento fondamentale nello sviluppo della vicenda, talvolta talmente centrale da oscurare la parte narrativa, che si riduce a elemento di connessione tra le diverse lettere. Altri indizi di sicuro interesse sulla storia di questa traduzione sono poi da individuarsi nel paratesto della raccolta e nell'epistolario del Loredano. Due degli esemplari dell'*Amour en son throne*²⁵, dei tre che abbiamo potuto consultare, sono preceduti da una lettera di dedica del traduttore Du Breton a Battista Nani, ambascia-

23. R. GALLI PELLEGRINI, *Les traductions françaises des oeuvres de Ferrante Pallavicino*, in J. Serroy (a c. di), *La France et l'Italie au temps de Mazarin*, Presses Universitaires, Grenoble 1985, pp. 109-115.

24. G. GETTO, *La novella*, in ID., *Barocco in prosa e poesia*, Rizzoli, Milano 1969, pp. 359-360; si veda inoltre M.G. STASSI, *Narrazione e rappresentazione nelle Novelle amorose di Giovan Francesco Loredano*, in G. Bàrberi Squarotti (a c. di), *Metamorfosi della novella*, Bastogi, Foggia 1985, pp. 179-212.

25. Entrambi conservati presso la Bibliothèque Nationale de France di Parigi con le segnature: 8° B 29126 (2) e 8° B 29057. Il terzo esemplare consultato, presso la stessa biblioteca, è identificato dalla segnature: 8° B 18669.

tore della Serenissima a Parigi, città in cui rimase venticinque anni, dal 1643 al 1669. La dedica autorizza a intendere la versione come omaggio all'ambasciatore che proprio in quell'anno si insediava a Parigi. Della traduzione troviamo poi traccia in una lettera, contenuta nella prima parte dell'epistolario del Loredano, che testimonia la sua conoscenza del testo tradotto²⁶. Purtroppo non datata, come la maggior parte delle altre lettere, in essa Loredano ringrazia Nani per avergli inviato una copia dell'*Amour en son throne* annunciando poi di voler egli stesso scrivere al traduttore. Nello stesso epistolario troviamo la lettera di Loredano a Du Breton nella quale egli esprime «il piacere di veder le mie Compositioni da V.S. communicate alla Francia» e lo ringrazia perché «per rendere meno sprezzabile la povertà delle mie compositioni hà voluto arricchirle con addobi forastieri»²⁷. Si tratta certo *in primis* di una formula di cortesia, ma non è da escludersi una immediata valutazione della postura traduttiva del professore francese da parte del Loredano. Il Principe degli Incogniti infatti non disprezza l'esercizio traduttivo – che egli stesso praticherà volgendo in italiano una novella di Jean Pierre Camus²⁸ – come emerge dalla lettura di un'altra sua lettera, scritta dopo aver ricevuto una traduzione italiana dell'*Astrée*: «Mi rido di coloro, che paragonano le Opere tradotte al vino navigato, che perde il piccante. [...] Devonsi biasimare le tradutione de' Pedanti, non le trasportationi d'una lingua peregrina»²⁹.

L'Amour en son throne è dunque un testo che ha potuto essere occasionato da ragioni di tipo diplomatico, ma altresì dall'interesse per la forma epistolare, vera chiave di volta stilistica di queste novelle – genere che comincerà

aA

26. «Al sig. Cavalier Battista Nani Ambasciator in Francia. Ricevo il Libro inviatomi da V.E. non solo come motivo della gentilezza del sig. Dubreton, ma come eccesso della sua benignità; con la quale hà sempre honorato di stima l'imperfectione de' miei scritti. Corrispondo per hora con quel Sig. con un semplice tratto di penna, riserbando nel cuore l'obligationi verso V.E. mentre per la loro grandezza mi contendono l'espressione. In tanto con l'honore di qualche comando faccia capitale d'uno, che si gloria d'essere, &c. Venetia», G.F. LOREDANO, *Lettere del Signor Gio. Francesco Loredano nobile veneto, divise in cinquantadue capi e Raccolte da Henrico Giblet cavalier. Parte prima*, decimanona impressione, in Bologna, per il Longhi, s.d., p. 94.

27. *Ivi*, p. 104.

28. Si tratta della traduzione di *Hyacinthe, histoire catalane*, intitolata *Historia catalana* e pubblicata a Venezia da Guerigli nel 1653.

29. LOREDANO, *Lettere cit.*, p. 104.

ad assumere una grandissima rilevanza nella Francia della seconda metà del secolo; ed è in qualche modo un 'testo autorizzato' da Loredano, che lo ha posseduto e ne ha rilevato gli «addobbi forastieri» introdotti da Du Breton, e che possiamo noi stessi valutare.

Qual è il testo base del traduttore? Egli aveva a disposizione due edizioni di queste sette novelle, una del 1643 e una del 1646. In queste, le narrazioni sono numerate e non titolate: constatiamo invece che nell'*Amour en son throne* le prime tre novelle portano un titolo (*La force de la jalousie*, *Les effets de la reconnaissance*, *Les tromperies d'un masque*); inoltre, in prima posizione troviamo la novella che nella raccolta del Loredano si trova soltanto in quinta. Queste varianti trovano in parte una spiegazione con l'esame di un altro testo dell'autore veneziano, le *Bizzarrie accademiche*, apparse nel 1638, che contiene le tre novelle intitolate: *La forza della gelosia*, *Gli effetti della gratitudine*, *Gli Inganni della maschera*, che corrispondono alla quinta, prima e seconda della raccolta *Novelle amoroze*. I titoli non sono dunque un'invenzione del traduttore, che aveva a sua disposizione anche i testi contenuti nelle *Bizzarrie accademiche*; tuttavia anche in questa raccolta, come nelle *Novelle amoroze*, *La forza della gelosia* è isolata, facendo seguito, a distanza di molte pagine, alle altre due, che sono invece contigue³⁰. È Du Breton a decidere la nuova *dispositio*, scelta che ci induce a soffermarci con particolare attenzione proprio su *La forza della gelosia*, posta a prologo in apertura della versione francese³¹, forse perché percepita come esemplare dell'intera raccolta. La condanna della gelosia, il contenuto più evidente di questa narrazione, frequentemente ricorrente nelle altre novelle degli Incogniti, cela un altro significato, che il confronto con gli altri due racconti fa emergere.

Essa si presenta come la classica trama degli equivoci, trattando di un errore da parte del Conte di Villafranca che crede adultera la moglie sulla base di un'errata interpretazione della realtà: la calligrafia della lettera d'amore, che egli trova casualmente, gli pare essere quella della consorte Felicia e subito viene colto da «tumultuazioni d'affetti che assalisco-

30. Nell'edizione delle *Bizzarrie accademiche* apparsa a Venezia per i tipi di Taddeo Pavoni nel 1642 le prime due si trovano rispettivamente alle pp. 163 e 176, mentre *La forza della gelosia* è situata a p. 317.

31. *L'Amour en son throne* cit., pp. 1-32.

no un'anima, che sia dominata dall'honore e dall'amore»³². Scorto poi il nome di Felicia, a firma della lettera, sigillata con il marchio della casata, il furore s'accresce; così chiosa il narratore «Il dubbio e l'incertezza non potevano introdursi in quell'animo, che dalla sottoscrizione, dal sigillo e dal carattere era pur troppo reso certo dell'impudicizia della moglie»³³. Assiste poi ad un convegno amoroso e la testimonianza oculare lo inganna nuovamente, credendo egli che la figura femminile sia la sua consorte; scoppia allora la sua collera e ne consegue il tentativo di uccidere la donna e l'amante, che sfuggono tuttavia ai suoi colpi. Questa tematica, così cara alla novellistica tradizionale, viene qui arricchita da un ulteriore sviluppo: la scena di stampo teatrale in cui il Conte mostra alla moglie, che non comprende la ragione della sua forsennata ira, la lettera che l'accuserebbe. Felicia afferma: «Oh Dio anche i miei occhi s'ingannano in creder mia una cosa, che non hà di mio altro che la somiglianza»³⁴. Si tratta quindi di un'ulteriore sottolineatura della difficoltà ad accedere alla verità, alla conoscenza dei fatti, a partire da un elemento visivo; l'equivoco si risolverà poi grazie alla providenziale consegna di una lettera del cugino del Conte che svela come l'autrice dell'epistola amorosa sia una cugina, anch'essa di nome Felicia, che avendo avuto il medesimo Maestro, vergava lettere con simile calligrafia. Nella breve morale finale, che sempre conclude le novelle, Loredano ammonisce: «Questo serva d'esempio a coloro, che prendono l'ombra per i corpi»³⁵. Due elementi presenti in questo testo ci sembrano distanziarlo da una semplice variante della novella degli equivoci e sono contenuti nella voce del narratore (la metalessi, pur non frequente, è presente nelle *Novelle*): nel primo intervento che abbiamo citato si sottolinea la mancanza di dubbio a fronte dell'impressione fornita dai dati sensoriali – atteggiamento di miopia accresciuto certo dalla gelosia – che impedisce di giungere al vero; nel secondo, la difficoltà a cogliere la realtà, la conoscenza tramite la vista non garantendo l'accesso alla verità (tematica ripresa massic-

32. *Novelle amoroze* cit., p. 62.

33. *Ivi*, p. 63.

34. *Ivi*, p. 73.

35. *Ivi*, pp. 74-75.

ciamente nella seconda parte delle *Novelle*³⁶, e in particolare nell'ottavo racconto, dominato dall'incapacità di distinzione tra immaginazione e realtà che porta a tragici epiloghi). Si coglierà qui un possibile influsso della lezione del Cremonini, neoaristotelico e notoriamente avversario del metodo galileiano.

Anche nelle due novelle successive il problema della conoscenza riemerge, collegato al tema dell'innamoramento, in relazione all'impressione sensoriale, sviluppando due varianti di questo stesso motivo. Come già messo in evidenza da Porcelli, gli Incogniti fanno funzionare il principio dell'accoppiamento dei diversi o dei contrari o del raddoppiamento: la struttura diadica serve sia a dimostrare la grandezza dell'ingegno, sia a far risaltare le diverse caratteristiche degli oggetti accostati³⁷.

Ne *Gli effetti della gratitudine* una nobile vicentina non viene mossa all'amore dal marchese suo pretendente, che pure vede, conosce e frequenta, se non quando i meriti di questo vengono decantati dal marito. Egli così esordisce nel suo sperticato elogio: «Non avete avuto occhi per conoscere i meriti d'un tanto Cavaliere»³⁸, inducendola a riflettere e a ritenere il marchese meritevole di affetti; il narratore commenta: «Quel cuore, che non poté cader vinto per gli occhi si vidde tradito dall'orecchio»³⁹. Nella seconda novella, *Gli inganni della maschera*, un borghese si innamora incautamente di una donna mascherata; l'innamoramento si consolida poi con la conversazione e il narratore commenta: «Gli addobbi, e 'l portamento d'una Maschera rappresentarono tanti fantasimi alla propria immaginazione, che si confessò amante d'una faccia prima, che potesse vederla»⁴⁰.

I trattati d'amore cinque e secenteschi, che raccolgono tutta la tradizione occidentale sul fenomeno amoroso, riprendendo la linea ficiniana, riconoscono nella vista, *in primis*, e poi nell'udito i due sensi privilegiati in amore. Per alcuni trattatisti esiste poi l'innamoramento per fama, ovvero quel-

36. Pubblicate a Venezia nel 1651 per i tipi di Guerigli.

37. B. PORCELLI, *Le novelle degli Incogniti: un esempio di «dispositio» barocca*, «Studi secenteschi», xxvi (1985), pp. 101-139.

38. *Novelle amorose* cit., p. 8.

39. *Ivi*, p. 10.

40. *Ivi*, p. 15.

lo che avviene quando si sente elogiare la donna e dunque quando l'amore sopravviene in assenza della persona – come noto, questo meccanismo è strettamente legato *all'amor de lohn*, alla lirica provenzale ed è presente anche in tre novelle del Boccaccio: quelle di Anichino (*Dec.* vii, 7), di re Filippo e la marchesana di Monferrato (*Dec.* i, 5), di Gerbino e la figlia del re di Tunisi (*Dec.* iv, 4)⁴¹. L'innamoramento per fama è per altro un elemento centrale nella *Diane*a, dove numerosi sono i personaggi innamorati dei ritratti di belle principesse; uno di essi, Celardo, viene così ammonito da un eremita:

Possibile, che 'l senso così vi tiranneggi la ragione! Possibile, ch'un parto dell'arte, tanto più vile, quanto più comune a tutti, possa tormentar gli effetti d'un cuore, ch'è maggiore dell'arte e della natura! Io non biasimo la pittura, che sa eternare coloro, che non vivrebbero alla memoria nonchè agli occhi. Biasimo l'intemperanza delle nostre compiacenze, la pazzia de i nostri pensieri, la cecità del nostro intelletto, che riceve alterazione da fantasimi immaginari, da larve finte, da sembianze o imitate o adulate⁴².

52

È su questa casistica amorosa che si esercita il Loredano nelle sue *Novelle*, elaborando per la prima un originalissimo innamoramento per fama a generi rovesciati rispetto alla tradizione, e *in praesentia* anziché *in absentia*; nella seconda, invece, l'innamoramento avviene per errore, presupponendo l'amante una bellezza ancor prima di averla constatata, con il solo intermediario dell'immaginazione.

aA

Nella triade novellistica che abbiamo evocato, ci sembra emergere una costante: il meccanismo che inganna la percezione della realtà è l'amplificazione di un dato immaginativo, che genera una passione (gelosia o desiderio), foriera di errore, come pure è foriera d'errore la mancanza di dubbio a fronte di un'evidenza sensoriale, atteggiamento mentale recisamente biasimato da Loredano.

La condanna delle chimere d'amore, attraverso la ripresa e il rovesciamento del modello neo-petrarchista, sembra qui alludere ad un'impostura, un inganno che lo spirito disincantato/disingannato di Loredano sente il dovere di denuncia-

41. M. FAVARO, «L'ospite preziosa». *Presenze della lirica nei trattati d'amore del Cinquecento e del primo Seicento*, Maria Pacini Fazzi editore, Lucca 2012, pp. 142-143.

42. G.F. LOREDANO, *La Diane*a, Sarzina, Venezia 1635, pp. 177-178.

re. Che il desiderio sia un errore, non permettendo l'accesso alla verità, e perciò stesso sia legittimo allontanarsene, così come non fissarsi in un solo oggetto d'amore, è una costante della letteratura libertina secentesca francese, che elabora talvolta in maniera più esplicita lo stesso orizzonte *deniaisé* di Loredano. Basterà qui citare due opere di Charles Sorel, che al problema del rapporto tra realtà e finzione dedica un intero romanzo, *Le berger extravagant*, e che nell'*Histoire comique de Francion* fustiga l'idealizzazione della bellezza a favore di un più naturale e spontaneo esercizio delle pulsioni sessuali⁴³. La condanna dell'illusione delle apparenze, tema barocco per eccellenza, e la condanna dell'immaginazione sono il logico presupposto della concezione naturalistica dell'amore, che castiga il desiderio come costruzione dell'immaginario a favore del piacere, in una decisa sovversione della concezione amorosa rinascimentale. L'esaltazione del piacere è peraltro ampiamente presente nelle *Novelle* del Loredano: ci sembra dunque che in filigrana vi si possa scorgere un'uguale prospettiva filosofica, che, pur non spingendosi fino alle estreme conseguenze a cui è portata da altri Incogniti – si pensi ad Antonio Rocco – si allontana dal semplice gioco accademico e permette di ipotizzare concordanze con l'orizzonte filosofico del libertinaggio francese di secondo Seicento, più allusivo e meno evidente di quello di primo Seicento. L'anticipazione della quinta novella da parte di Du Breton traduttore potrebbe dunque rappresentare un segnale di ricezione da parte della cultura francese di questo sfondo tematico della novellistica di Loredano, dove la verità è sottoposta al continuo beneficio del dubbio.

Resta da considerare quale sia stata la postura traduttiva di Du Breton, quegli «addobbi forestieri» rilevati dal Loredano. In generale, tutti i passaggi strutturali di ogni novella vengono ripresi (e sarebbe interessante analizzare come le lettere vengano tradotte e se sussistano contatti con gli epistolari francesi dell'epoca). Egli ha inteso rispettare la lettera del testo, operazione che talvolta ha comportato la perdita di alcuni stilemi del Loredano. La *brevitas* viene spes-

43. Ch. SOREL, *Le berger extravagant*, Toussaint Du Bray, Paris 1627-1628 (2ª ed. *L'Anti-Roman ou l'histoire du berger Lysis*, Toussaint Du Bray, Paris 1633); ID., *L'Histoire comique de Francion*, Pierre Billaine, Paris 1623 (2ª ed. 1626; 3ª ed. 1633).

so annullata dalla necessità di chiarificazione⁴⁴; la teatralità, che tanto connota queste novelle, viene almeno in un caso (nella VII novella) fortemente diminuita dalle omissioni traduttive. Ma le scelte di Du Breton non annullano l'ideologia di fondo se non in un caso specifico, quello della VI novella, l'unica di tutta la raccolta interessata diffusamente da tradimenti: qui si tratta di Eudisia, madre di Dercella, vedova di un marito già vecchio al momento delle nozze, che si sostituisce alla figlia per godere del di lei giovane amante Assirido; ma questi, a sua volta, viene sostituito da un Conte che pensa però di trovarsi a convegno amoroso con Dercella. In un gioco incrociato di sostituzioni, madre e figlia si ritroveranno sotto lo stesso tetto a consumare incontri amorosi, l'una all'insaputa dell'altra. Questo tripudio erotico viene descritto senza reticenze da Loredano, e ripreso dal traduttore, con alcune lievi modifiche che spengono parte dell'arditezza del testo di partenza. Ma soprattutto egli inserisce una variante fondamentale: la passione amorosa viene, come nel testo originario, consumata più volte, ma sempre preceduta – e solo nel testo francese – dalla promessa di matrimonio⁴⁵. Lo spirito *grivois* di cui è pervasa questa novella sembra dunque al traduttore troppo lontano dall'arte dell'allusione che permea la letteratura francese a partire dagli anni Trenta del Seicento, quando il linguaggio dell'eros si fa molto più implicito, e la trasgressione più cauta, rispetto ai primi anni del secolo.

44. A titolo di esempio, mettiamo a confronto due passaggi: «Il conte di Villafranca ingannato nel ritrovar una Lettera crede Adultera la moglie» (*Novelle amorose* cit., p. 60) viene reso con: «Le Comte de Villefranche trompé par une lettre qu'il trouve, laquelle croit être de sa femme, la soupçonne d'adultère» (*L'Amour en son throne* cit., p. 6); «L'indagare la moglie per trucidarla difficile, il trovare il drudo per vendicarsi pericoloso, e 'l coprire il suo dishonore impossibile» (*Novelle amorose* cit., p. 68) diventa nella traduzione francese: «Il iugeoit extremement difficile d'attraper sa feme [*sic*] pour la faire mourir, connoissant qu'il étoit dangereux de se vanger sur son Amant, & tenait pour impossible de cacher son des-honneur» (*L'Amour en son throne* cit., p. 17).

45. Si veda «[gli amanti] sopra d'un ricchiusissimo origliere diedero campo a' sensi di godere de' frutti d'Amore» (*Novelle amorose* cit., p. 87); «& sous la parole qu'il se donnerent du Mariage, ils en vindrent bien tost aux effects» (*L'Amour en son throne* cit., p. 187); «Quivi dopo alcuni finti sdegni con ripulse, che invitavano, si contentò Dercella, che cogliesse quei frutti che desiderano maggiormente gli amanti» (*Novelle amorose* cit., p. 90); «après quelques resistances, & quelques refus qui ne faisoient qu'accroître l'amour d'Arside, elle luy permit sous la promesse de leur mariage de contenter ses desirs» (*L'Amour en son throne* cit., p. 191).

Così commenterà La Fontaine questa nuova esigenza:

On m'engage à conter d'une manière honnête
Le sujet d'un de ces tableaux
Sur lesquels on met des rideaux⁴⁶.

L'Amour en son throne è un ritratto quasi fedele delle *Novelle amoroze* che hanno suscitato interesse oltralpe, nella loro versione originale come nella traduzione; che sono consonanti con il nascente gusto della letteratura epistolare, con la sensibilità barocca, e con una declinazione del libertinaggio nella sua accezione di *deniement*, indispensabile a forgiare quello sguardo disincantato destinato ad aprire le porte alla prima modernità.

46. J. DE LA FONTAINE, *Contes et Nouvelles en vers*, Gallimard, Paris 1982, p. 394.

La storia di Donna Francesca che umilia i suoi spasimanti (*Dec. IX, 1*) nelle versioni tedesche di Arigo e Hans Sachs

Maria Grazia Cammarota

Università di Bergamo

Il rapporto che intercorre tra un'opera e i testi da cui essa in qualche modo deriva è da molto tempo al centro di un intenso dibattito teorico che permette di osservare il fenomeno da punti di vista molto diversi. Tra i numerosi termini impiegati per indicare tale relazione intertestuale quello che ricorre con maggiore frequenza è 'riscrittura', sebbene non si sia ancora pervenuti a una definizione condivisa e a una delimitazione di tale termine rispetto a 'rielaborazione', 'riuso', 'trasposizione', 'ricezione' e altre espressioni ancora. Sufficientemente ampio da includere una vasta gamma di pratiche trasformative esercitate su un testo preesistente, il termine 'riscrittura' ha il vantaggio, a mio parere, di mettere in primo piano il processo attivo e creativo del testo d'arrivo, teso in genere alla risemantizzazione, più o meno ampia, del testo di partenza. Un elemento comune a tutte le possibili forme di riscrittura è infatti l'atto interpretativo, che può essere minimo o inconsapevole, ma che non è mai del tutto assente.

Su questo fattore ineludibile della letteratura di secondo grado richiama l'attenzione, tra i tanti, anche Genette, che alla fine di una articolata tassonomia di tutte le forme che mettono un testo in relazione «manifesta o segreta» con altri

testi, precisa che «non esistono trasposizioni *innocenti* – che non modifichino cioè in un modo o nell'altro il significato dell'ipotesto»¹. L'enfasi sul ruolo dell'interpretazione nel diversificato universo delle operazioni di riuso caratterizza anche la classificazione elaborata da Umberto Eco, che adotta proprio «interpretazione» come iperonimo di tutti i possibili tipi di relazione tra un testo di partenza e un testo d'arrivo². Non è forse superfluo precisare che questo vale anche per l'operazione traduttiva, dal momento che alcuni critici ritengono invece che la traduzione possa – o addirittura debba – essere disgiunta dal processo interpretativo³. Nell'analisi della catena di riscritture generata dalla novella di Donna Francesca cercheremo dunque di mettere a fuoco soprattutto le strategie testuali che portano ogni opera nuova a caricare di significati inediti una materia narrativa che rimane immutata nella sue linee essenziali.

La novella del *Decameron* che Filomena racconta nella nona giornata, il cui tema è libero, ha una protagonista femminile, come segnala l'*incipit* della rubrica: «Madonna Francesca, amata da un Rinuccio e da uno Alessandro e niuno amandone»⁴. Madonna de' Lazzari è una nobile vedova di Pistoia che non solo è «bellissima» e «gentile», ma è anche «valorosa» e «savìa» (Dec. IX, 1, 4-6 e 28-30). Due gentiluomini esiliati da Firenze, Rinuccio Palermini e Alessandro Chiaromontesi, la corteggiano in maniera insistente e, alla lunga, insopportabile. Per liberarsi di entrambi in un colpo solo, la scaltra vedova impone a ciascuno una prova d'amore che, nelle sue intenzioni, è talmente raccapricciante da risultare

aA

57

1. G. GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris 1982, [ed. it. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, R. Novità (trad.), Einaudi, Torino 1997, p. 352].

2. Lo schema di classificazione dei diversi tipi di interpretazione prevede, in sintesi, tre punti: 1. Interpretazione per trascrizione; 2. Interpretazione intrasistemica; 3. Interpretazione intersistemica. U. ECO, *Dire quasi la stessa cosa*, Bompiani, Milano 2003, p. 236.

3. La contrapposizione concettuale tra traduzione e interpretazione, piuttosto diffusa, emerge per esempio dalla raccomandazione che viene spesso rivolta ai traduttori di non lasciarsi andare alla interpretazione, come pure dalle critiche mosse a traduzioni che non si mantengono aderenti al dettato della fonte. Un esempio lampante di questo orientamento è l'affermazione di L.J. RODRÍGUEZ – *Some reflections on poetry in translation and its criticism*, «Babel», 51 (2005), p. 85 – secondo il quale la responsabilità del traduttore «is not to 'interpret' but to 'translate'».

4. Dec. IX, 1, 1. L'edizione di riferimento è G. BOCCACCIO, *Decameron*, V. Branca (a c. di), Einaudi, Torino 1992³.

inaccettabile: all'insaputa l'uno dell'altro, Alessandro deve introdursi nottetempo nel sepolcro di un turpe criminale morto quello stesso giorno, tale Scannadio, prendere il posto del cadavere indossandone la veste, fingersi morto e aspettare che lo vengano a prelevare; e Rinuccio ha il compito di trasportare a casa di Donna Francesca il presunto cadavere del malfattore. Vinta ogni comprensibile paura, gli aspiranti amanti trovano il coraggio di confrontarsi con l'orrore della morte e riescono quasi a portare a buon fine l'impresa, senonché il caso vuole che proprio sotto casa della donna amata Rinuccio sia scambiato da alcune guardie per un pericoloso bandito. Francesca, che assiste alla scena dalla finestra, prima si meraviglia dell'inaspettato ardire dei suoi spasimanti, poi può tirare un sospiro di sollievo, allorché Rinuccio scappa a gambe levate dopo aver lasciato rovinare a terra il povero Alessandro, il quale è costretto ad alzarsi in tutta fretta e a sfuggire goffamente agli inseguitori, intralciato com'è dai lunghi abiti da sepoltura.

La prima interpretazione di questa novella è fornita dalla lieta brigata del *Decameron*. Filomena introduce il racconto come ulteriore esempio di quello che può operare la forza dell'amore: «Molte volte s'è, o vezzose donne, ne' nostri ragionamenti mostrato quante e quali sieno le forze d'amore; né però credo che pienamente se ne sia detto» (*Dec.* ix, 1, 3); tuttavia fermarsi a questa affermazione, come fanno vari commentatori⁵, vuol dire sorvolare sul fatto che la narratrice prepara al registro comico presentando la vicenda come una parodia di uno dei temi più alti della tradizione cavalleresca, la morte per amore. Nel caso illustrato dalla novella, infatti, l'innamorato non muore, ma entra nella tomba da vivo per poi uscirne al pari di un morto: un punto ben chiarito da Filomena, la quale precisa che l'amore non solo conduce

5. Che la novella illustri un nuovo esempio della forza dell'amore è opinione ad esempio di J. ISENRING, *Der Einfluß des Decameron auf die Spruchgedichte des Hans Sachs*, Impr. du Courier, Genève 1962, p. 60, e di K. GRUBMÜLLER, *Die Ordnung, der Witz und das Chaos. Eine Geschichte der europäischen Novellistik im Mittelalter: Fabliau – Märe – Novelle*, Niemeyer, Tübingen 2006, p. 328. A proposito del coraggio di affrontare la morte pur di ottenere l'amore scrive G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Decameron: Lidia, Francesca, Dianora e le prove d'amore*, «Italianistica», XLII (2013), n. 2, pp. 39-53 [p. 47]: «È, nel modo più straordinario, la dimostrazione della potenza dell'amore e del desiderio; ed è l'aspetto più significativo della novella».