

# L'impatto della *comedia* in Francia nel primo Seicento: nuovi personaggi, nuove storie, nuove pratiche drammatiche

Enrica Zanin

L'influenza della *comedia* nella Francia del primo Seicento è stata oggetto di studi importanti. José Manuel Losada (1999), Anne Teulade e Monica Pavesio (Le Metel d'Ouville 2013-2021) hanno censito e analizzato le traduzioni e gli adattamenti francesi delle *comedias*; Christophe Couderc (2006) ha mostrato come la struttura dell'intrigo e delle relazioni tra personaggi, formalizzata nel teatro lopesco, si ritrovi nelle commedie francesi; Guiomar Hautcoeur (2005) ha descritto le 'parentele' generiche e testuali tra Francia e Spagna; Liliame Picciola (2002) ha analizzato l'influenza della *comedia* sulla drammaturgia corneliana. Questa vasta inchiesta ha permesso di contraddire un mito, creato e divulgato dai teorici del classicismo, secondo i quali il teatro francese è un'opera originale, fondata su regole universali, molto diversa «dalla pratica viziosa dei poeti spagnoli» e perfettamente immune dagli «errori volontari» di Lope de Vega, che ha solo «voluto piacere alla folla ignorante», e che per queste ragioni occorre «condannare»<sup>1</sup>. Queste affermazioni di La Mesnardière sono l'esempio di un

<sup>1</sup> «Je prendrai des exemples dans la pratique vicieuse dans les poètes espagnols, et parmi ceux d'Italie [...] les comédies de Lope, le *Pastor* du Guarini et l'*Amynte* du Tasse. [...] Lope de Vega Carpio, esprit fort intelligent, et seulement condamnable pour n'avoir pas employé les meilleures façons d'écrire dans ses ouvrages de théâtre [...] ne rend point d'autre raison de sa vicieuse pratique, et de ses fautes volontaires, sinon qu'il a voulu plaire à la multitude ignorante, presque en tous ses comédies, qu'elle n'aurait point estimées, si elles avaient été parfaites, et formées selon les règles» (Jules Pilet de la Mesnardière, «discours», in Pilet de la Mesnardière 2015, 133).

Enrica Zanin, Université de Strasbourg, France, ezanin@unistra.fr, 0009-0000-0448-3001

Referee List (DOI 10.36253/fup\_referee\_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup\_best\_practice)

Enrica Zanin, *L'impatto della comedia in Francia nel primo Seicento: nuovi personaggi, nuove storie, nuove pratiche drammatiche*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0857-4.20, in Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García (edited by), *La recepción del teatro clásico español en Europa (siglos XVII-XVIII)*, pp. 225-235, 2026, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0857-4, DOI 10.36253/979-12-215-0857-4

topos teorico che è stato molto difficile erodere: un po' per ignoranza, un po' per comodità, ancora oggi, in Francia, si tende a studiare il *Cid* di Corneille come un'opera originale, che reinventa il teatro francese, senza menzionare il fatto che Corneille ha praticamente plagiato *Las Mocedades del Cid* di Guillén de Castro.

Le ricerche recenti sfatano questo mito, mostrando quanto importante e massiccia sia la presenza del teatro spagnolo in Francia. Sappiamo che Thomas Corneille ha tradotto o adattato undici *comedias* spagnole, portando sulle scene francesi opere di Montalbán, Calderón, Zorrilla, Solís, Moreto, Tirso e Cubillo de Aragón<sup>2</sup>. Sappiamo ugualmente che Antoine d'Ouville ha tradotto otto commedie di Calderón, Lope de Vega e Montalbán<sup>3</sup> e che suo fratello Boisrobert ne ha adattate altre otto, tratte da opere di Tirso, Lope, Rojas Zorrilla, Calderón e Juan Bautista de Villegas<sup>4</sup>. Vorrei qui proseguire queste ricerche, per mostrare che l'impatto della *comedia* non si estende solo alle imitazioni dirette, ma che influenza più profondamente le pratiche drammatiche. Tale influenza oltrepassa i limiti della commedia, per modificare un genere a priori molto lontano dalle pratiche spagnole: il genere della tragedia. Se si pensa generalmente che la tragedia francese sia estremamente lontana dalle pratiche comiche spagnole, l'analisi dei testi mostra invece che la struttura dell'intrigo di alcune tragedie è prossima a quella elaborata e praticata dagli autori spagnoli, e più in particolare da Lope de Vega, nelle sue *comedias*.

### 1. La duplicazione dell'intrigo nelle *comedias*

Sappiamo che molte *comedias* tendono a duplicare l'intrigo, ovvero a introdurre una seconda coppia di innamorati che entra in conflitto o in competizione con la coppia principale. Christophe Couderc consacra pagine molto interessanti allo studio di questo raddoppiamento, che chiama, riprendendo un termine coniato da Serralta per parlare del teatro di Solís, lo «schema pentagonale», perché mette in gioco cinque personaggi. Due *galanes* principali sono attratti da due *damas*, ma il secondo *galán* è spesso rivale del primo, benché finisca per sposare la seconda dama. Un terzo *galán*, che aspira alla mano di una delle *damas*, viene a complicare l'intrigo amoroso, e a rendere ancora più incerto (e

<sup>2</sup> Si tratta delle commedie: *Les Engagements du hasard* (1647); *Le Feint Astrologue* (1649); *Dom Bertrand de Cigarral* (1652); *L'Amour à la mode* (1653); *Le Geôlier de soi-même* (1656); *Les Illustres Ennemis* (1657); *Le Charme de la voix* (1658); *Le Galant doublé* (1660); *Le Baron d'Albikrac* (1669); *La Comtesse d'Or* (1671); *Dom César d'Avalos* (1674). Si veda al riguardo Pavesio (2014).

<sup>3</sup> Sono le commedie: *L'Esprit follet* (1642); *Les Fausses Vérités* (1643); *Jodelet Astrologue* (1646); *Les Trahisons d'Abiran* (1638); *L'Absent chez soi* (1643); *Les Soupçons sur les apparences* (1650); *La Dame suivante* (1645); *La Coiffeuse à la mode* (1647). Si veda Le Métel d'Ouville (2013-2021).

<sup>4</sup> Sono le commedie: *La Jalouse d'elle-mesme* (1650); *Les Trois Orontes* (1653); *La Folle Gageure* (1655); *Les Généreux Ennemis* (1655); *L'Inconnue* (1655); *Les Apparences trompeuses* (1656); *La Comtesse de Barcelone* (1654); *Les Coups d'amour et de fortune* (1656). Si veda al riguardo Guevara Quiel (2021).

quindi inatteso ed efficace) lo scioglimento finale, in cui generalmente le coppie principali convolano a nozze, lasciando senza speranza il terzo *galán*. Couderc (2006, 72) spiega che:

La duplicación del binomio de primer plano en la acción por otra pareja dama/galán constituye un rasgo definitorio de la estética teatral del Barroco español [...]. El desdoblamiento se organiza en realidad en torno a una pareja de damas, que atraen hacia sí a los galanes.

Altri critici, che Couderc (2006, 73-74) cita, considerano il raddoppiamento dell'intrigo come un tratto particolare della *comedia*. Maria Grazia Profeti (1970, 73) rileva una «situazione di triangolo o di doppia coppia» nel teatro di Montalbán; Entrambasaguas (1975, 38) ritrova lo schema pentagonale nel teatro di Ruiz de Alarcón, de José Prades (1963, 57) parla di duplicazione o triplicazione della coppia amorosa che costituisce, ai suoi occhi, un tratto definitorio della *Comedia Nueva*.

Tali esempi non abbondano solo nel teatro spagnolo, ma si ritrovano ugualmente nelle commedie tradotte in francese. Se nella *Villana de Getafe* di Lope de Vega ci sono quattro coppie, ne troviamo tre nell'adattamento francese proposto da Rotrou, nella *Diane* del 1635. Il numero di coppie resta invece immutato nelle traduzioni di Antoine D'Ouille: le due coppie de *La innocente Laura* e de *En los indicios la culpa* di Lope de Vega, si ritrovano nelle traduzioni (rispettivamente: *Les Trahisons d'Abiran* di 1638 e *Les Soupçons sur les apparences* di 1650); le tre coppie di *El ausente en el lugar* di Lope sono tali e quali in *L'Absent chez soi* (1643). Una stessa corrispondenza esatta è presente nelle traduzioni di Pierre Corneille: nel suo *Menteur* (1643), Corneille riprende le due coppie di *La verdad sospechosa* di Alarcón; nella *Suite du menteur* (1644) ritroviamo le tre coppie di *Amar sin saber a quién* di Lope de Vega. In *Don Sanche d'Aragon*, Corneille usa lo stesso gioco sul doppio che si ritrova nel *Palacio confuso* di Mira de Amescua, ma lo fa evolvere perché la *pièce* si concluda con due matrimoni: mentre nella commedia spagnola, che Corneille e i suoi contemporanei attribuiscono a Lope de Vega, il re Carlos ha un sosia che lo rimpiazza come pretendente della regina Matilde, nella versione di Corneille don Carlos finisce per sposare la regina mentre sua sorella Elvire sposa uno dei pretendenti, don Alvar. Corneille sembra qui spingere oltre la logica della *pièce* poiché ne raddoppia l'intrigo amoroso<sup>5</sup>. Questo rapido sondaggio basta a mostrare come il raddoppiamento o triplicamento della coppia principale è un tratto drammatico che valica i Pirenei e che si ritrova in numerose *comedias* tradotte in francese.

Le ragioni che spingono i drammaturghi spagnoli e i traduttori francesi a duplicare la coppia di innamorati nelle loro commedie, e a introdurre un *galán suelto* che interferisca con i loro amori, sono sicuramente molteplici. Una prima ragione è probabilmente legata all'influenza del romanzo, dove le coppie tendono a moltiplicarsi. La *Diana* di Montemayor (1559), che conosce un successo

<sup>5</sup> Si veda Couderc (1997).

incredibile non solo in Spagna, ma anche in Italia, in Francia, in Germania e in Inghilterra, mette in scena gli amori di Diana e di Sireno, contrastati da Silvano, e il matrimonio infelice di Diana con un terzo pastore. La trama amorosa multipla è già presente nel romanzo greco (si pensi a *Dafni e Cloe*) e diventa un tratto comune del romanzo rinascimentale. Un'altra ragione che può in parte spiegare la scelta di moltiplicare le coppie amorose è di natura drammatica. La presenza di diversi *galanes*, in conflitto tra loro per l'amore delle *damas*, e l'intervento di un *galán suelto*, che introduce un'asimmetria nello schema amoroso, possono contribuire a rendere più incisiva e meno scontata la risoluzione finale. Alla fine del secondo atto, il nodo amoroso è così intricato che il pubblico non è in grado di determinare quale *galán* sposerà quale *dama* alla fine della *comedia*. La risoluzione finale risulta, allo stesso tempo, più inattesa e più spettacolare: più inattesa, perché non si può anticipare l'esito matrimoniale; più spettacolare perché il doppio o triplo matrimonio conclude la commedia con un trionfo amoroso.

La logica della messa in scena può ugualmente aver contribuito alla scelta di moltiplicare le coppie. Come scrive Couderc (2006, 218), il raddoppiamento delle coppie mette in valore i personaggi femminili, che non sono un semplice oggetto della caccia amorosa, ma che contribuiscono con azioni, fughe o stratagemmi a realizzare i loro desideri amorosi. In uno studio recente, David Amelang (2023) ha mostrato come nella *Comedia Nueva* le donne tendano ad avere ruoli più elaborati. Confrontando lo spazio di parola dedicato ai personaggi femminili nel teatro di Shakespeare (39 opere) e in quello di Lope de Vega (204 opere), Amelang ha dimostrato che nell'opera loyale la presenza delle donne arriva al 24,5% (contro il 75,5% di testo pronunciato da personaggi maschili), mentre in quella di Shakespeare solo il 17,5% del testo è affidato a personaggi femminili (contro l'82,5% a personaggi maschili). Lo schema pentagonale, o semplicemente il raddoppiamento dell'intrigo amoroso, darebbe quindi più spazio scenico e più margine d'azione ai personaggi femminili, che sono chiamati a conquistare o riconquistare l'uomo amato e a fuggire il pretendente indesiderato.

## 2. L'intrigo della *comedia* nel teatro francese

Il raddoppiamento delle coppie *galán/dama* non si trova solo nelle traduzioni delle *comedias* spagnole, ma anche nelle commedie originali di drammaturghi come Corneille, Rotrou e d'Ouille. Se questi ultimi tendono piuttosto a adattare e a modificare lo schema pentagonale<sup>6</sup>, tale schema fonda il programma drammatico di diverse commedie di Corneille: *Mélite* (1625) e *Clitandre* (1630) ne sono l'esempio più esplicito. In *Clitandre*, Rosidor e Caliste sono la coppia principale, il cui amore è reciproco. Ma tale amore è contrastato da una seconda coppia, composta da Clitandre e da Dorise, che amano rispettivamente Caliste e Rosidor. Infine, Corneille introduce un *galán suelto*: si tratta di Pymante, innamorato di Dorise, che cerca di rovinare sia Rosidor che Clitandre. La com-

<sup>6</sup> Vedi Birkemeier (2007, 126 e ss.), Teulade (2016).

media si conclude quando la minaccia del *galán suelto* è evitata, i malintesi eliminati, e le due coppie possono felicemente ritrovarsi.

Ciò che pare più sorprendente è che lo schema pentagonale si ritrovi non solo nelle commedie, ma pure nelle tragedie di Corneille. Tale scelta si riscontra, in primo luogo, in tragedie che adattano trame prossime alle *comedias*. Tale è il caso di *Horace* (1640), che adatta alla scena il conflitto tra gli Orazi e i Curiazi. La storia romana era già stata portata in scena da Lope, nella *comedia* de *El honrado hermano*, pubblicata nel 1624, nella diciottesima parte delle sue *comedias*, ma non sappiamo se Corneille conoscesse questa prima versione comica, né se avesse letto le due versioni tragiche anteriori, quella di Laudun (*Horace*, pubblicata nel 1596) e quella di Aretino (*Orazia*, pubblicata nel 1546, recitata probabilmente a Venezia nel Seicento). La storia romana, ripresa da Livio, mostra un conflitto triplo, quello tra i tre fratelli alban ed i tre fratelli romani. Le proposte drammatiche di Lope e di Corneille valorizzano le figure femminili, trasformando la lotta armata in un conflitto sentimentale: nella versione di Lope, Horacia ama Curiacio, ma viene uccisa da Horacio che ama Flavia; nella tragedia di Corneille, l'esempio grave di Sabine, sorella di Curiace e moglie di Horace, contrasta con l'amore impossibile che lega Camille a Curiace. Corneille rivede lo schema pentagonale, per dargli una tonalità più tragica. Quando Horace vittorioso uccide la sorella Camille perché il suo amore disonora Roma, egli distrugge i progetti amorosi della seconda coppia. Horace assume nella tragedia sia il ruolo di primo amoroso, sia quello di *galán suelto*: per questa ragione, la sua condanna rischia di far precipitare l'azione drammatica, poiché distrugge le speranze della prima coppia di amanti. La scelta di graziare Horace tempera quindi il carattere tragico della storia dando un esito positivo ad uno dei fili amorosi. Lo schema pentagonale si ritrova in una seconda tragedia di Corneille, più tarda, *Héraclius empereur d'orient* (1646), che tratta una storia prossima a quella di *La rueda de la fortuna* di Mira de Amescua, e che sarà poi ripresa da Calderón in *En la vida todo es verdad y todo mentira* (1664)<sup>7</sup>. Se è poco probabile che Corneille conoscesse la versione di Mira de Amescua, o Calderón quella di Corneille, le tre *pièces* mostrano come una trama simile, fondata su di uno schema pentagonale, sia adatta sia alla tragedia che alla commedia. Di fatto, lo schema qui riprende un tratto tipico del comico, ovvero, lo scambio di persona che crea un doppio: il figlio del tiranno è stato segretamente sostituito con il figlio dell'imperatore legittimo, creduto morto. I due personaggi maschili corteggiano due *damas*, e sono ostacolati da un *galán suelto*. Quest'ultimo personaggio introduce un elemento tragico: infatti, il terzo *galán* è impersonato dal tiranno, usurpatore del trono, che ostacola le ambizioni politiche del figlio dell'imperatore ed i piani matrimoniali delle due coppie.

<sup>7</sup> La data della commedia di Calderón è quella della sua prima pubblicazione a stampa, ma l'opera venne rappresentata a Corte già nel febbraio del 1659. Si vedano le informazioni fornite dalla scheda reperibile nel Data Base *Calderón Digital*.

*Horace* e *Héraclius* non sono il solo esempio di schema pentagonale introdotto nella tragedia. Di fatto, nella maggior parte delle sue tragedie, Corneille tende a raddoppiare la coppia principale, introducendo spesso un terzo personaggio maschile che serve da ostacolo. Troviamo due coppie di amanti in *Théodore vierge et martyre* (1646), *Sertorius* (1662), *Othon* (1664), *Agésilas* (1666), *Pulchérie* (1673), *Suréna* (1674). In *Attila* (1667), come già in *Héraclius*, il tiranno incarna il ruolo del *galán suelto* e ostacola sia le ambizioni politiche che i progetti amorosi dei due principali personaggi maschili, che sono, in *Attila*, due giovani principi che il tiranno tiene prigionieri.

Più sorprendente ancora il fatto che Corneille introduca lo schema pentagonale nelle tragedie che riprendono una trama antica. Nelle versioni antiche di *Medea*, i personaggi principali sono solo tre (*Medea*, *Creonte*, *Giasone* nelle tragedie di Euripide e di Seneca), mentre nella *Médée* di Corneille (1635) ritroviamo una doppia coppia: *Medea* è innamorata di *Giasone*, che ama *Creusa*, a sua volta amata da *Egeo*. Quando *Medea* uccide *Creusa*, *Egeo* le permette di fuggire verso *Atene* e la salva dalla collera di *Giasone*. La logica tragica distrugge progressivamente lo schema pentagonale: *Medea*, che agisce sia come prima innamorata sia come *dama suelta*, cerca di riconquistare *Giasone*, e quando questo si rivela impossibile, distrugge i piani amorosi di tutti i personaggi della tragedia. Qualche anno dopo, nella sua versione di *Œdipe* (1659), Corneille arriva a modificare la trama della tragedia di Sofocle per introdurre una doppia coppia. *Œdipe* e *Jocaste*, il re e la regina di *Tebe*, sono la coppia principale della tragedia. Ma a questa prima coppia, già presente in Sofocle, Corneille ne aggiunge una seconda, inventando di sana pianta il personaggio di *Dircée*, figlia di *Giocasta* e del re *Laios* e quindi possibile erede del trono di *Tebe*, e ponendole accanto *Thésée*, principe di *Atene*, innamorato di lei. *Œdipe* svolge inizialmente il ruolo del *galán suelto*, ostacolando il matrimonio tra *Thésée* e *Dircée* per impedire che quest'ultima trovi un solido appoggio politico ad *Atene*. Il riconoscimento tragico delle origini di *Œdipe* rovescia lo schema pentagonale: *Jocaste* si uccide, *Œdipe* si esilia, e ogni ostacolo a che *Dircée* possa sposare *Thésée* è eliminato. Gli amori della seconda coppia hanno un esito felice, mentre la prima coppia scopre l'incesto e si separa tragicamente. Raddoppiando i personaggi, Corneille cerca qui di rendere meno terribile il finale della tragedia, introducendo un filo amoroso. Tale strategia è coerente con la sua lettura della storia di *Edipo*, il cui finale non è necessariamente funesto: nella versione corneliana, *Edipo* non si esilia per disperazione, ma si sacrifica consciamente per salvare la città di *Tebe* dalla peste. La pestilenza scompare infatti quando *Œdipe* parte, nell'ultima scena della *pièce*.

### 3. Il raddoppiamento dell'intrigo diventa una regola della tragedia classica

Fin dalle sue prime tragedie, Corneille pare appropriarsi di un tratto che mu-  
tua dalla *comedia* spagnola: quello del raddoppiamento della coppia amorosa, seguendo, il più delle volte, lo schema pentagonale. Questa scelta drammatica sorprende, perché pare contraria a quanto scritto nella *Poetica*. Il trattato di *Aristotele*, che fonda la teoria della tragedia moderna, precisa che l'autore di trage-

die deve seguire un solo filo drammatico<sup>8</sup>. I teorizzatori francesi del classicismo riprendono e spiegano tale principio aristotelico. L'abbé d'Aubignac, nella sua *Pratique du théâtre* (1657), scrive che:

C'est un précepte d'Aristote, et certes bien raisonnable, qu'un Poème Dramatique ne peut comprendre qu'une seule action [...] il est impossible que deux Actions soient représentées raisonnablement par une seule Pièce de théâtre (d'Aubignac 2011, 134).

Non solo la tragedia, ma ogni poema drammatico, secondo d'Aubignac, deve comprendere una sola azione, senza cercare di seguire gli amori intricati di molteplici coppie. Per questa ragione, Jean Chapelain critica la scelta di Corneille di introdurre una seconda *dama* nel *Cid* (1637). Corneille mutua infatti da *Las mocedades del Cid* di Guillén de Castro il personaggio dell'infanta Urraca, che è innamorata di Rodrigue ma non gli confessa il suo amore, così come introduce, simmetricamente, il personaggio di Don Sanche, innamorato di Chimène e in conflitto con Rodrigue. Non si tratta quindi, per essere precisi, di una doppia coppia, né di uno schema pentagonale, perché i due personaggi supplementari non costituiscono una coppia, ma esprimono sentimenti – in particolar modo per quanto riguarda Urraca – che non hanno alcun effetto sull'azione principale. Per questa ragione Jean Chapelain qualifica la storia di Urraca di «episodio»:

tout l'épisode de l'infante [est] condamnable. Car ce personnage ne contribue rien, ni à la conclusion, ni à la rupture de ce mariage, & ne sert qu'à représenter une passion niaise, qui d'ailleurs est peu séante à une princesse, étant conçue pour un jeune homme, qui n'avait encore donné aucun témoignage de sa valeur<sup>9</sup>.

L'amore dell'Infanta è un «episodio» perché non è chiaramente connesso con la trama principale. Non è possibile sapere come Corneille abbia percepito queste critiche, ma si capisce dalla tragedia che compone dopo il *Cid*, e cioè *Horace* (1640), che la sua riflessione sulla costruzione dell'intrigo evolve anche per rispondere alle critiche di Chapelain. In *Horace* infatti, come abbiamo visto, Corneille ricorre ad una relazione incatenata, in cui gli amori di due coppie di personaggi hanno un impatto importante sull'azione principale: Horace ama Sabine, che è tuttavia la sorella di Curiace; Curiace ama Camille che è però la sorella di Horace. Uccidendo Curiace, Horace onora Roma ma ferisce Sabine e Camille; uccidendo Camille, egli lede suo padre e la sua famiglia e suscita la collera di un terzo personaggio maschile, a sua volta innamorato di Camille: Valère, che assume, in questo modo, il ruolo del *galán suelto*. La collera di Valère lo porta a cercare la morte di Horace, contribuendo a fare avanzare l'azione della *pièce*, che si conclude con il processo (e l'assoluzione) di Horace. Dopo la *querelle* causata dal *Cid*, Corneille pare avere inteso e cercato di rispondere alle criti-

<sup>8</sup> «La storia rappresentata deve essere una sola e formare un tutto» (Aristotele, *Poetica*, 51a34).

<sup>9</sup> Chapelain, *Les Sentiments de l'Académie française sur la tragi-comédie du Cid* (1639), in Civardi (2004, 986).

che dei suoi detrattori. Egli rinuncia a comporre opere esplicitamente imitate dalle *comedias* spagnole, per adottare temi più consensuali, come quelli tratti dall'antichità romana (benché, come sappiamo, la sottotraccia spagnola persiste: *Horace* riprende il soggetto di *El honrado hermano* di Lope). Egli sviluppa più chiaramente lo schema dei personaggi della tragedia, trasformando figure «episodiche» (come Urraca) in personaggi agenti nel dramma. Questa scelta lo porta a adottare e promuovere lo schema pentagonale, estremamente visibile in *Horace*, dove troviamo sia le due coppie di amanti, sia la figura del *galán suelto*.

Questa scelta si rivela il frutto di una progressiva maturazione drammatica. Negli anni che seguono il *Cid*, Corneille testa diverse possibilità di organizzazione dei personaggi. In *Cinna* (1640), così come in *Polyeucte* (1642) e ne *La Mort de Pompée* (1643), ritroviamo un doppio intrigo, un *galán suelto* ma solo una coppia, quella composta da Cinna e Emilie, nel primo caso, da Polyeucte e Pauline, nel secondo, e da Cesare e Cleopatra nel terzo. Lo schema dei personaggi evolve in *Rodogune* (1644), dove troviamo due *damas* e due *galanes*, e dove il ruolo del *galán suelto* è assunto dalla figura del tiranno, impersonato da Cleopatra, la madre dei due personaggi maschili. La rivalità tra i due personaggi femminili è evidente, poiché l'amore che i figli hanno per Rodogune li allontana dalla madre, ma la struttura drammatica è più raccolta e più tragica, poiché non c'è una seconda coppia, e manca il matrimonio finale, che diventerà un tratto essenziale delle tragedie più tarde. Infatti, a partire da *Héraclius* (1646) di cui abbiamo già commentato la trama, il raddoppiamento delle coppie diventa un tratto costante dell'opera di Corneille, che tende a riproporre, in alcune tragedie, il ruolo del *galán suelto*, oppure a sovrapporlo ad un altro personaggio del dramma.

Nel *Discours sur les trois unités*, che Corneille premette alla prima edizione completa del suo teatro, pubblicata nel 1660, egli teorizza la struttura dei personaggi che ha progressivamente introdotto nella tragedia:

ce mot d'unité d'action ne veut pas dire que la tragédie n'en doive faire voir qu'une sur le théâtre. Celle que le poète choisit pour son sujet doit avoir un commencement, un milieu, et une fin; et ces trois parties non seulement sont autant d'actions qui aboutissent à la principale, mais en outre chacune d'elles en peut contenir plusieurs avec la même subordination. Il n'y doit avoir qu'une action complète, qui laisse l'esprit de l'auditeur dans le calme; mais elle ne peut le devenir que par plusieurs autres imparfaites (Corneille 1987).

Corneille riprende esplicitamente due spunti tratti dalla *Poetica* di Aristotele: l'idea che la tragedia debba avere una sola azione; l'idea che essa debba avere un inizio, un mezzo e una fine. Tuttavia, lascia intendere che queste tre parti possono contenere diverse azioni, a condizione che esse siano connesse e subordinate all'azione principale. Secondo Corneille, l'unità d'azione non esclude la molteplicità delle azioni, ma indica una gerarchia e una struttura che organizza le azioni in modo chiaro, affinché confluiscono verso l'azione principale del dramma. La pluralità delle azioni, spiega Corneille, non lascia che lo spirito dello spettatore sia «calmo», ma lo obbliga a seguire con il fiato sospeso la trama dell'opera, perché il finale non sarà prevedibile e scontato, ma sorprendente e inaspettato.

L'abbé d'Aubignac, che fonda la sua teoria teatrale sul teatro di Corneille, riprende tale tratto drammatico, lo formalizza e arriva a farne una «regola» della tragedia classica:

Les Modernes entendent maintenant par épisode, une seconde histoire jetée comme à la traverse dans le principal sujet du Poème dramatique, que pour cette raison quelques-uns appellent Une histoire à deux fils, mais les Anciens n'ont point connu cette duplicité de sujet. [...] Il faut que la personne agissante dans l'épisode, non seulement soit intéressée au succès des affaires du Théâtre, mais encore que les aventures du héros ou de l'héroïne lui soient tellement attachées que l'on ait raison d'appréhender quelque mal, ou d'espérer quelque bien pour tout le théâtre (d'Aubignac 2011, 150).

D'Aubignac è d'accordo con Chapelain nel dire che una storia a «episodi» non può fondare una buona trama drammatica, ma cerca di fare evolvere la percezione dell'episodio verso quanto fa Corneille da *Horace* in poi, ovvero creare un «secondo filo drammatico», che sia intimamente legato al primo, al fine di rendere imprevedibile e sorprendente il finale della *pièce*. La teoria dei due fili drammatici è destinata a un discreto successo poiché è ripresa da teorici e drammaturghi. Il più celebre tra questi è Jean Racine, le cui tragedie si fondano generalmente su di una trama semplice, essenziale, con pochi personaggi. Non così in alcune tragedie più prossime al modello di Corneille: in *Alexandre le grand* (1665) troviamo una doppia coppia e un *galán suelto*; in *Andromaque* (1667) gli amori sono incatenati, poiché Oreste ama Ermione, che ama Pirro, che ama Andromaca, che non lo ama.

Lo schema pentagonale, e la ridondanza in materia di personaggi che tale schema presuppone, tende a ridursi a partire dal 1670. Ne è la prova la competizione che oppone, in quell'anno, Corneille e Racine, che compongono tutti e due una tragedia sulla principessa Berenice. In *Tite et Bérénice*, Corneille prevede una doppia coppia; non così *Bérénice* di Racine. La tragedia raciniana pare infatti confermare le critiche di Chapelain, poiché vi troviamo un personaggio «episodico», Antiochus, innamorato senza speranza della principessa ebraica. Eppure, *Tite et Bérénice* fallisce, mentre *Bérénice* di Racine riscuote, e continua a riscuotere, un grande successo. Forse conscio del fatto che i gusti sono cambiati, e che il pubblico è meno favorevole alla doppia coppia, Racine rivede, dopo *Bérénice*, la struttura delle sue tragedie. Se in *Bajazet* (1672) troviamo ancora due coppie, il loro numero si riduce ad una in *Mitridate* (1673), *Iphigénie* (1674) e *Phèdre* (1677). Il ruolo del tiranno è spesso sovrapposto a quello del *galán suelto* (basti pensare a *Bajazet* et a *Phèdre*), come già nelle *pièces* in cui Corneille voleva introdurre un elemento tragico.

#### 4. Conclusione: quanto la tragedia francese deve alla *comedia*?

Malgrado la presenza pletorica, in Francia, di tragedie che adottano, in tutto o in parte, lo schema pentagonale, risulta difficile capire, da queste sole analisi, fino a che punto la *comedia* influenzi la tragedia classica francese, per

il semplice fatto che lo schema pentagonale, gli amori incatenati, così come il raddoppiamento delle coppie non sono necessariamente mutuati dalla commedia, ma possono anche essere ripresi da moduli e formule romanzesche. Proseguendo l'analisi in altre forme seicentesche, appare evidente che lo schema pentagonale si ritrova non solo a teatro, in commedie e tragedie, ma anche in altri generi, come la novella. Diverse novelle raccolte ne *Les Nouvelles françaises* di Charles Sorel (1623, 1625) raddoppiano o triplicano le coppie di protagonisti. Lo stesso avviene in altre tradizioni drammatiche, come nel teatro shakespeariano: tracce dello schema pentagonale sono presenti in opere come *As You Like It* (dove troviamo una triplice coppia) o in *A Midsummer Night Dream*, il cui intrigo si fonda su una serie di amori incatenati. Questa profusione di esempi porta a supporre che il raddoppiamento della coppia *galán/dama*, nelle sue diverse forme, sia un tratto narrativo molto diffuso nell'Europa del Seicento.

Resta da capire quale sia l'apporto specifico della *comedia* nella diffusione di questo tipo di intrigo drammatico. Le analisi svolte lasciano supporre che la *comedia* contribuisca a strutturarlo più saldamente. Se il raddoppiamento dei personaggi restava un tratto diffuso e vario nella tradizione del romanzo, la sua formalizzazione nella *Comedia Nueva* e poi nel teatro francese di Corneille trasforma questo tratto narrativo in un vero e proprio dispositivo drammatico, grazie a una maggiore concisione formale – che struttura l'azione delle coppie e del *galán suelto* in tre o in cinque atti – e a una maggiore efficacia drammatica, poiché le diverse trame amorose non sono solo episodi narrativi, ma sono progressivamente integrate alla trama principale, costituendo il nodo della *pièce* e rendendo più sorprendente il finale, poiché la diversità dei fili narrativi impedisce di prevedere la conclusione del dramma. La riflessione di drammaturghi e teorici integra la pluralità dei fili amorosi alla teoria aristotelica, facendo della doppia coppia un elemento essenziale della peripezia e del rovesciamento finale.

Tale strutturazione efficace, che risulta evidente nelle diverse sperimentazioni drammatiche, svolte sia in campo spagnolo (in particolare da Lope de Vega), sia in ambito francese (da Rotrou, d'Ouville ma soprattutto da Corneille), influisce sulle forme che assume il romanzo moderno. Uno dei primi teorici del *novel*, William Congreve, associa la doppia coppia, che mutua esplicitamente dalla commedia, all'unità d'azione. Nella prefazione «Al lettore» del suo romanzo *Incognita* (1692), Congreve (2011, 4-5) espone alcuni elementi di teoria narrativa, e spiega come gli amori incrociati di Aureliano e Hippolito con Incognita e Leonora fondino il nodo dell'intrigo che, dopo diversi ostacoli ed equivoci, si risolve con la felice riunione degli amanti. Il successo di un tale intrigo, che può parere scontato e meccanico, ha quindi diversi motivi. Come scrive d'Aubignac, il raddoppiamento della coppia (e lo schema pentagonale, più complesso) condensa e struttura, intorno ad un'unica azione, gli eventi narrativi, suscita la sorpresa del pubblico e stempera le frontiere tra comico e tragico, poiché tale schema dei personaggi può essere adattato ai due generi, come rivela l'uso virtuosistico che ne fa Corneille.

## Riferimenti bibliografici

- Abbé d'Aubignac. 2011. *La Pratique du théâtre* (1657), a cura di Hélène Baby. Paris: Champion.
- Amelang, David. 2023. "Explorando la presencia de personajes femeninos en la comedia en tiempos de Lope de Vega desde las Humanidades Digitales". *Hipogrifo: revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, XI 1: 39-54.
- Birkemeier, Sven. 2007. *Jean Rotrou adaptateur de la Comedia espagnole*. Tesi di dottorato, Universiteit van Amsterdam.
- Calderón Digital. *Base de datos, argumentos y motivos del teatro de Calderón*. Dir. Fausta Antonucci. <<https://calderondigital.tespasiglodeoro.it/record/808>> (2025-08-18).
- Civardi, Jean-Marc. 2004. *La Querelle du Cid* (1637-1638). Paris: Champion.
- Congreve, William. 2011. *Incognita, or Love and Duty reconcil'd, a novel* (1692). In *The Works of William Congreve*, vol. 3, a cura di Donald F. McKenzie, 1-62. Oxford: Oxford University Press.
- Corneille, Pierre. 1987. *Discours sur les trois unités* (1660). In *Œuvres complètes, tome III*, ed. Georges Couton. Paris: Gallimard, coll. "la Pléiade".
- Couderc, Christophe. 1997. "La comedia de enredo y su adaptación en Francia en el siglo XVII: transformación de un género". In *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de teatro clásico*, a cura di Felipe B. Pedraza Jiménez e Rafael González Cañal, 269-83. Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Couderc, Christophe. 2006. *Galanes y damas en la comedia nueva. Una lectura funcionalista del teatro español del Siglo de Oro*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.
- Entrambasaguas, Joaquín de. 1975. «Introducción». In Juan Ruiz de Alarcón, *Tres comedias de enredo*, 7-58. Madrid: Editora Nacional.
- Guevara Quiel, Francisco. 2021. "Boisrobert, adaptateur de la Comedia". In *Le Théâtre espagnol du siècle d'or en France*, a cura di Christophe Couderc, 207-28. Paris: Presses Universitaires de Paris Nanterre.
- Hautcoeur, Guiomar. 2005. *Parentés franco-espagnoles au XVIIe siècle*. Paris: Champion.
- José Prades, Juana de. 1963. *Teoría sobre los personajes de la 'Comedia nueva' en cinco dramaturgos*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Le Métel d'Ouille, Antoine. 2013-2021. *Théâtre complet*, a cura di Anne Teulade e Monica Pavesio. Paris: Classiques Garnier, 3 vol.
- Losada, José Manuel. 1999. *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVIIe siècle*. Genève: Droz.
- Pavesio, Monica. 2014. "Un phénomène d'adaptation composite: les comédies à l'espagnole de Thomas Corneille". In *Thomas Corneille (1625-1709): Une dramaturgie virtuose*, a cura di Myriam Dufour-Maître, 31-44. Mont-Saint-Aignan: Presses universitaires de Rouen et du Havre.
- Picciola, Liliane. 2002. *Corneille et la dramaturgie espagnole*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Pilet de la Mesnardière, Jules. 2015. "Discours". In *La Poétique* (1640), éd. Jean-Marc Civardi. Paris: Champion.
- Profeti, Maria Grazia. 1970. *Montalbán, un commediografo dell'età di Lope*. Pisa: Università di Pisa.
- Teulade, Anne. 2016. "D'Ouille adaptateur de Lope de Vega: reprise, disparition ou critique du sens de l'honneur?". In *Paradigmas teatrales en la Europa moderna: circulación e influencias*, a cura di Christophe Couderc e Marcella Trambaioli, 235-47. Toulouse: Presses universitaires du Midi.