

Charles Dufresny
Claude-Ignace Brugière de Barante (?)

Les Fées
ou Les Contes de ma mère l'Oye

a cura di
Françoise Decroisette

Biblioteca Pregoldoniana

lineadacqua

2024

Charles Dufresny
Claude-Ignace Brugière de Barante (?)

Les Fées

ou

Les Contes de ma mère l'Oye

Mise au théâtre par Messieurs du F** et B**, et représentée pour la
première fois par les Comédiens Italiens du Roi dans leur Hôtel de
Bourgogne, le deuxième jour de mars 1697

Charles Dufresny, Claude-Ignace Brugière de Barante (?)
Les Fées ou les Contes de ma mère l'Oye
a cura di Françoise Decroisette

© 2024 Françoise Decroisette
© 2024 lineadacqua edizioni

Biblioteca Pregoldoniana, n° 42
Collana diretta da Javier Gutiérrez Carou
Supervisori per i dialetti: Piermario Vescovo e Luca
D'Onghia

Comitato scientifico: Beatrice Alfonzetti, Francesco Cotticelli, Andrea Fabiano, Javier Gutiérrez
Carou, Simona Morando, Marzia Pieri, Anna Scannapieco e Piermario Vescovo

Editing: Paula Gregores Pereira
www.usc.gal/goldoni
javier.gutierrez.carou@usc.gal
Venezia - Santiago de Compostela

lineadacqua edizioni
san marco 3717/d
30124 Venezia
www.lineadacqua.com

ISBN: 9791281350243



La presente edizione è risultato dalle attività svolte nell'ambito dei progetti di ricerca *Archivio del teatro pregoldoniano* (FFI2011-23663), *Archivio del teatro pregoldoniano II: banca dati e biblioteca pregoldoniana* (FFI2014-53872-P), *Archivio del teatro pregoldoniano III: biblioteca pregoldoniana, banca dati e archivio musicale* (PGC2018-097031-B-I00) e *Archivio del teatro pregoldoniano IV: biblioteca teatrale, archivio musicale e banca dati* (PID2023-148944NB-I00), finanziati dal Ministerio de Ciencia e Innovación spagnolo e dal FEDER. Lettura, stampa e citazione (indicando nome della curatrice, titolo e sito web) con finalità scientifiche sono permesse gratuitamente. È vietato qualsiasi utilizzo o riproduzione del testo a scopo commerciale (o con qualsiasi altra finalità differente dalla ricerca e dalla diffusione culturale) senza l'esplicita autorizzazione della curatrice e del direttore della collana.

I lavori svolti da Javier Gutiérrez Carou nella revisione del libro si inseriscono inoltre nell'ambito delle attività realizzate dal *Grupo de Referencia Competitiva CALDERÓN* (GI-1377) dell'*Universidade de Santiago de Compostela*, finanziato dal *Plan Galego IDT* della *Xunta de Galicia* per il periodo 2023-2026, rif. ED431C 2023/06.



GRUPO DE INVESTIGACIÓN CALDERÓN



XUNTA DE GALICIA

CONSELLERÍA DE EDUCACIÓN, UNIVERSIDADE
E FORMACIÓN PROFESIONAL

Charles Dufresny
Claude-Ignace Brugière de Barante (?)

Les Fées

ou

Les Contes de ma mère l'Oye

Mise au théâtre par Messieurs du F** et B***, et représentée pour la
première fois par les Comédiens Italiens du Roi dans leur Hôtel de
Bourgogne, le deuxième jour de mars 1697

a cura di
Françoise Decroisette

Biblioteca Pregoldoniana, n° 42

Indice

Introduzione	9	
<i>Les Fées</i> , una <i>bagatelle</i> ingenua?		10
La doppia fonte di <i>Les Fées</i>		17
Gli Italiani entrano nelle <i>Querelles</i>		23
La satira politica: la goccia che fa traboccare il vaso?		30
Nota al testo	41	
Edizioni utilizzate		41
A proposito dell'illustrazione		42
Partiture		42
Criteri di trascrizione		42
Riassunto della commedia	45	
<i>Les Fées ou Les Contes de ma mère l'Oye</i>	47	
Acteurs		48
Scène I		49
Scène II		49
Scène III		50
Scène IV		53
Scène V		53
Scène VI		54
Scène VII		55
Apparato	59	
Commento	63	
Nota sulla fortuna	73	
Bibliografia	75	

Introduzione

La commedia *Les Fées ou les Contes de ma mère l'Oye*, scritta a quattro mani da Charles Dufresny e da certo Monsieur B***,¹ fu rappresentata all'Hôtel de Bourgogne il 2 di marzo 1697, poco più di due mesi prima della chiusura del teatro, avvenuta, su ordine reale, il 14 maggio.² Il mistero tuttora aleggiante su una ulteriore commedia intitolata *Spinetta lutin amoureux*, di cui non abbiamo più il testo, rappresentata in aprile con «grandi applausi» suscitati dalla *performance* di una nuova attrice,³ fa de *Les Fées* l'ultimo testo del repertorio dei Comici Italiani integrato da Evaristo Gherardi nel suo *Théâtre Italien* pubblicato nel 1700, a chiusura del volume VI.⁴ Di questa commedia ci è pervenuta anche una versione separata, senza editore, colla data del 1697, poco differente dalla versione inserita nella raccolta.⁵ Se non è proprio la commedia dell'addio, *Les Fées* si situa nondimeno in un momento cruciale nella ricca e varia storia delle *troupes* di comici italiani in Francia iniziata nel secolo XVI, e fa da conclusione all'intensa e movimentata attività svolta dalla *Troupe des Comédiens Italiens du roi* all'Hôtel de

¹ Sull'identità tuttora discussa e non certificata di Monsieur B***, pur censito come Brugière de Barante nel catalogo della BnF per varie opere, cfr. *infra*, *Commento*, *Autori*.

² «Le mardi 14 mai 1697, Monsieur d'Argenson, lieutenant général de police [...], en vertu d'une lettre de cachet du roi [...] se transporta [...] au Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, et y fit apposer les scellés sur toutes les portes, [...] avec défense [aux acteurs] de se présenter pour continuer leurs spectacles». Il giorno precedente, 13 maggio, M de Pontchartrain aveva scritto in questo senso al d'Argenson (cfr. CLAUDE PARFAICT, *Histoire de l'Ancien Théâtre Italien*, Paris, Lambert, 1753, pp. 129-130). I comici dovevano lasciare il territorio francese entro sei settimane.

³ DONNEAU DE VISE, «Le Mercure galant», dedicato a Monseigneur le Dauphin, Paris, Michel Brunet, avril 1697: «On vient de voir paraître une nouvelle actrice sur le théâtre des Italiens, sous le nom de Spinetta. Elle y a joué cinq ou six personnages différents dans la même pièce, ce qui lui a attiré de grands applaudissements, et le nom d'actrice universelle. Elle est venue de Bruxelles où elle a joué longtemps dans la troupe de l'Électeur de Bavière» (pp. 274-275). Si tratta di Maria Teresa, moglie di Vittorio d'Orso. Angelo Costantini-Mezzetin, sposato a Angiolina d'Orso (Auretta), si era innamorato di Spinetta, la fece venire a Parigi e la presentò come sua 'sorella', irritando la corte e suscitando dissensi nella Troupe (THOMAS-SIMON GUEULETTE, *Notes et souvenirs sur le théâtre italien au XVIIIe siècle*, Paris, Droz, 1938, p. 101). Gueulette registra il titolo in data del 22 novembre 1722, e nel 1744: «*Le lutin amoureux*, pièce italienne avec des scènes françaises [...] Cette pièce est je crois la dernière que donnèrent les anciens italiens, sous le nom de Spinette lutin amoureux» (ivi, p. 136). Sulla scia di Gueulette, la citano ANTOINE DE LEIRIS, *Dictionnaire portatif des théâtres*, Paris, Jombert, 1754, p. 204, e FRERES PARFAICT, *Dictionnaire des théâtres de Paris contenant toutes les pièces qui ont été représentées sur les différents théâtres français*, Paris, Rozet, 1767, t. VI, p. 718. Parfaict registra anche *Coraline esprit follet*, «trois actes précédés d'un prologue, 1744», facendola derivare dalla commedia persa del 1697: «C'est peut-être *Le lutin amoureux*, ou *Spinette lutin amoureux*, trois actes représentés à l'ancien Théâtre italien de 1697, à nouveau en novembre 1722». Difatti, alla riapertura del 1716, Riccoboni riprese qualche spettacolo dell'antico repertorio. Cfr. *Coraline esprit follet, canevas italien en trois actes précédés d'un prologue représenté le jeudi 21 mai 1744*, s. l, s. d., attribuito a Carlo Antonio Veronese, padre di Coraline (BnF, GD 8102). Coraline, spirito folletto cacciato dall'inferno, viene in terra a perturbare gli amori di Flaminia con Mario, trasformandosi successivamente in una decina di personaggi, *performance* che coincide con quanto detto da «Le Mercure galant» a proposito di Spinetta.

⁴ EVARISTO GHERARDI, *Avertissement*, in *Le Théâtre Italien de Gherardi, ou Le Recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les Comédiens Italiens du Roi, pendant tout le temps qu'ils ont été au service. Enrichi d'estampes en taille-douce à la tête de chaque comédie, à la fin de laquelle tous les airs qu'on y a chantés se trouvent gravés, notés avec leur basse-continue chiffrée*, Paris, Cusson et P Witte, 1700, 6 voll., vol. I, [pp. non numerate ma V-XV: XII]. D'ora in poi TI 1700.

⁵ Cfr. *infra*, *Nota al testo*, *Edizioni*, e *Apparato*, *passim*.

Bourgogne, di cui era padrona assoluta sin dal 1680.⁶ Stupendo è quindi il silenzio che «Le Mercure galant» di Donneau de Visé, pur pronto a segnalare e a commentare le produzioni dei comici italiani,⁷ osserva su questa commedia, un silenzio che fa eco a quello mantenuto dal giornale intorno al decreto reale e alla ‘cacciata dei comici’, a fine maggio 1697. Tanto più stupendo che, il giornale, oltre il commento sulla *performance* della nuova attrice assunta in aprile, si era, nel numero di febbraio 1697, lungamente soffermato su un’altra commedia scritta dagli stessi Dufresny et Monsieur B***, *Pasquin et Marforio, médecins des moeurs*, offerta al pubblico dell’Hôtel de Bourgogne il mese precedente, anch’essa «molto applaudita».⁸

Les Fées, una bagatelle ingenua?

Contrariamente a *Pasquin et Marforio*, commedia in tre atti, *Les Fées* è un atto unico di sole sette scene. Si riallaccia a quella forma breve, mista di prosa, versi e canti, che i comici e i loro autori – specialmente Dufresny e Monsieur B*** –, erano soliti offrire al pubblico in alternanza colle commedie ‘intere’ di tre o cinque atti, specie a partire dal 1692.⁹ Un semplice divertimento innocuo, che rinvia, come suggerisce il titolo, all’universo dei *contes de fées*, o fiabe di magia, che, alla fine del mese di dicembre 1696, Monsieur B*** aveva già evocato di sfuggita nell’*Arlequin misanthrope*.¹⁰ Dialogando con un libraio sui libri da vendere per attrarre i

⁶ Sulla storia della *Troupe royale*, cfr. EMANUELE DE LUCA - LUCIE COMPARINI, *Introduzione* a ANNE-MAUDUIT DE FATOUVILLE, *La Précaution inutile*, a cura di Lucie Comparini, Venezia - Santiago de Compostela, 2014, pp. 9-30 (www.usc.gal/goldoni).

⁷ CHARLES MAZOUER, *Introduzione* a EVARISTO GHERARDI, *Le Théâtre italien*, Paris, Société des textes français modernes, 1990, I, pp. 24-25. Nell’ottobre 1683, per *Arlequin Avocat* (pp. 332-233), poi nel mese di marzo 1684 per *Arlequin empereur dans la lune*. Segue nel mese di novembre una lunga recensione di rappresentazioni date a Fontainebleau davanti al re, in alternanza con i Comédiens-Français (*Mithridate*). Gli Italiani presentarono un divertimento cantato e ballato su un soggetto cavalleresco, centrato sugli amori di Cinthio e Lucinda, che era occasione di *Entrées* e balli eseguiti dalle dame della corte (pp. 228-234). Nel numero di aprile 1685, si legge un lungo commento sui cambiamenti avvenuti nelle diverse *troupes* parigine (pp. 289-295), concluso con: «Les Italiens, qui ont paru ce carême avec un acteur nouveau, vont encore fortifier leur troupe de deux acteurs qui viennent d’Italie. C’est un Amant et un Polichinelle», p. 295.

⁸ «Le Mercure galant» del mese di febbraio 1697, pp. 235-243: «Je vous envoie des vers qui ont fait ici du bruit il y a plus d’un an. Les applaudissements qu’ils reçurent ne purent engager l’auteur à les donner en public; mais n’ayant pu depuis quelques mois refuser à un de ses amis de lui en prêter une copie, et cette copie ayant couru, on a fait paraître une imitation dans la comédie italienne intitulée *Pasquin et Marforio médecins des moeurs*, et cette imitation étant d’après un bon original a été très applaudie». Su «Le Mercure galant», prima rivista storica, culturale e letteraria creata nel 1672 da Donneau de Visé, cfr. MONIQUE VINCENT, *Le Mercure galant ou les choix d’un polygraphe*, «Littératures classiques», 49, 2003, pp. 223-241.

⁹ Oltre *La Critique de l’Homme à bonne fortune* del 1690 (Regnard, *TI* 1700, t. II), si può citare *L’Union des deux opéras* (Dufresny, 16 août 1692, t. IV); *La Baguette de Vulcain* (Dufresny, 10 janvier 1693, t. IV); *La Fontaine de sapience* (Monsieur de B***, 8 juillet 1694, t. V); *Le Départ des comédiens* (Dufresny, 24 août 1694, t. V); *Le Tombeau de Maître André* (Monsieur de B***, 29 janvier 1695, t. V); *Le Retour de la foire de Bezons* (Gherardi, 1 oct. 1695, t. VI); *Les Momies d’Egypte* (Regnard et Dufresny, 19 mars 1696, t. VI).

¹⁰ MONSIEUR B***, *Arlequin misanthrope*, a cura di Anna Sansa, Venezia - Santiago de Compostela, lineadacqua, 2014-2020 (www.usc.gal/goldoni).

lettori (III.4.15-30), Arlequin, diventato filosofo, ironizzava sulle fiabe di magia da lui assimilate a delle *bagatelles*, cose insignificanti destinate soltanto ad addormentare il pubblico e a riempire le casse del teatro:

ARLEQUIN	Le goût change là-dessus. On se replonge dans la bagatelle. Ainsi, si vous voulez avoir de l'argent du public, il faut l'endormir par des contes de fées, des rhapsodies, et des petits jeux comme le gage-touché, cache-mitoulas, et colin-maillard. Voilà des titres cela!
LIBRAIRE	Ah, Monsieur, si vous me permettez de m'établir dans votre ville, voilà les livres par où je débiterai. Le Gage-touché! Quel effet dans une affiche! (III.4.26-27)

Proprio una *bagatelle* sembra l'intreccio sentimentale de *Les Fées*, con la presenza di un'unica coppia di Innamorati, il principe Octave (Jean-Baptiste Costantini) e la sua benamata infanta Isménie (Angélique Toscano, detta Marinetta), figlia del re Croquignollet (Marc-Antonio Romagnesi), il cui amore è ostacolato dalle voglie cannibali di un Orco orrendo. Léandre, l'altro Innamorato della Troupe (Charles-Virgile Romagnesi de Belmont) appare unicamente sotto l'aspetto di un pastore trasformato in lanterna nella grande scena finale apparentemente distaccata dall'intreccio principale, e non c'è una seconda Innamorata se si esclude la Ninfa trasformata in farfalla che appare solo nel finale (Elisabeth Danneret, *la chantense*, moglie di Gherardi). Oltre la riduzione degli Innamorati ad una sola coppia, si nota che la parte del Vecchio padre-re è ridotta a poche battute in una unica scena, come sono pure le parti di Pierrot (Giuseppe Geratone), servo della fata gentile, presente solo nella scena introduttiva, e di Scaramouche (Giuseppe Tortoriti), presente in due brevi scene nella parte del capo degli orchi. Maggiormente attivi in scena, con un testo più nutrito e una funzione precisa nell'intreccio e nel suo scioglimento, il solito trio, Arlequin (Evaristo Gherardi), Colombine (Caterina Biancolelli), Mezzetin (Angelo Costantini). Arlequin, servo di Octave, è il principale interlocutore della giovane fata gentile – una delle fate evocate nel titolo –,¹¹ alla quale lui racconta la storia della principessa Isménie rapita a tradimento dal capo degli orchi benché rinchiusa dal padre in una torre di ferro per scongiurare una predizione fatale (sc. 3). Colombine, che, per una volta, non è corteggiata da Arlequin né è di lui innamorata, assume una doppia parte, quella, centrale nella trama, della fata detta «conservatrice dell'onore delle donne» e, nel finale, quella, ridicola, della Dama «ben regolata» trasformata in orologio a pendolo. A Mezzetin è anche affidata una doppia parte, quella della nutrice di Isménie, che, su ordine dell'Orco, le racconta una fiaba di magia per calmarla (Storia di Pétille, figlia del re

¹¹ Due fate sono presenti in scena, la fata gentile, centrale, e la fata cantatrice (sc. 4); altre due sono evocate solo nei racconti interni di Arlequin e Mezzetin: la «fata a cavallo» che predice a Croquignollet la sorte fatale di Isménie (sc. 3) e annuncia l'arrivo di un «homme de toute pièce», e la vecchia fata che miniaturizza il bambino neonato di Bonbeninguette defunta, e lo fa covare dalla figlia del suo nemico (sc. 5).

Brutalin, nemico di Bonbenest Bonbeninguet e di sua moglie Bonbeninguette; sc. 5) e nel finale, quella di un Vecchio lubrico trasformato in coclea.

Questa trama sembra volta esclusivamente a suscitare effetti di macchinaria, cambiamenti di scena, apparizioni, sparizioni, trasformazioni di oggetti e di personaggi, e a integrare musica e ariette. Sono ben presenti tutti gli elementi della ‘meraviglia scenica’ tanto graditi al pubblico, ricorrenti nella drammaturgia di quasi tutti gli spettacoli anteriori dell’Hôtel de Bourgogne, usciti qui dall’universo magico delle fate e non più da quello delle storie mitologiche o dei romanzi cavallereschi come in altre *pièces* anteriori. La prima scena si apre con la discesa dai cieli di un carro volante condotto da Pierrot con a bordo il principe disperato. Si assiste poi alla trasformazione di Octave in roccia grazie all’intervento di una fata che lo salva dalla golosità degli orchi (sc. 3), poi alla stessa trasformazione di Isménie in roccia dopo il suo rifiuto di sposare l’Orco (sc. 6). I due amanti ritornano poi, grazie ad Arlequin, nella loro prima forma umana (sc. 7), e il re Croquignollet entra in scena tutto armato uscendo da un’urna d’oro per dar loro di sfuggita la sua benedizione paterna. Segue poi, in questa lunga ultima scena, la trasformazione spettacolare, operata anch’essa da Arlequin, dell’orrida caverna degli orchi in un palazzo magnifico (*Arlequin donne un coup de sa baguette et le théâtre se change en un palais magnifique*, 7.10), e una lunga serie di trasformazioni improvvise di oggetti e animali fatati (una farfalla, una lanterna, una coclea, un orologio a pendolo) che tornano nel loro stato primo (una ninfa, un pastore, un vecchio, e la dama ‘ben regolata’). Significativo anche lo spazio conferito alle ariette e canzoni, sparse in tutto il dialogo, persino nei racconti fiabeschi interni (canzone di Bonbeninguet, «*Plus tôt que plus tard*», 5.2), l’inserimento di una lunga aria seria cantata in italiano da una’altra fata, dai poteri immensi, la cui presenza nell’intreccio è evocata dalla fata gentile in modo piuttosto evasivo («*c’est une fée plus puissante que moi à qui je vais te présenter*», 3.28), e, nel finale, la fitta successione delle ariette buffe cantate dai vari personaggi dopo che sono stati sciolti dall’incantesimo grazie ad Arlequin al quale la fata gentile ha prima regalato solennemente una bacchetta magica che gli dà ingenti poteri.¹²

¹² Cfr. *infra*, riassunto della commedia, e le partiture che seguono la commedia nell’edizione 1700: canzonetta di Bonbeninguet (sc. 5): «Bonbeninguet a dit le poupard»; canzonetta della Lanterne (sc. 7): «Il ne faut pas lanterner en amour»; aria della Fata cantatrice (sc. 4): «Con la bellezza l’anime vince donna volgar»; canzonetta del Vecchio (sc. 7): «Vieux et bossu je voulus avec la jeune fée ébaucher l’aventure»; canzonetta della Ninfa (sc. 7): «Un jeune inconstant brûlait pour moi d’une flamme»; canzonetta finale della Fata: «Tout dans la nature change de figure». Dufresny era anche musicista e compose molte arie per le commedie, cfr. ARIANNA FABBRICATORE, *L’Union des deux opéras*, Venezia-Santiago de Compostela, 2016 (www.usc.gal/goldoni). Sembra che Dufresny cantasse le ariette al suo amico Nicolas Racot de Granval, che le trascriveva sullo spartito, cfr. CLAUDE ET FRANÇOIS PARFAICT, *Histoire du Théâtre Français*, Paris, Lemercier et Saillant, 1749, t. 15, p. 399. Granval compose anche la musica di almeno cinque commedie di Dancourt.

Chiarissima l'ultima battuta della commedia nella quale Arlequin riformula in forma più leggera e musicale, il parere dell'*Arlequin misanthrope* sui *contes de fées*, sostituendo al termine *baga-telle* un sinonimo, *fariboles*, per farlo rimare con gli scudi (*bonnes pistoles*):

Et faisant tac, tac, par nos fariboles,
nous changeons
en bonnes pistoles
nos gaies chansons.

Quest'insistenza sulla futilità della *pièce* e sul suo fine unicamente materiale sarà forse una ennesima eco scenica delle difficoltà finanziarie nelle quali si trovavano i comici e dell'angoscia perpetua di rinnovarsi e di attrarre il pubblico.¹³ Ma potrebbe essere anche un prudente ripiego di fronte ai severi ammonimenti lanciati dalla corte, sin dal mese di gennaio 1696, ai comici e ai loro autori troppo audaci e provocatori, per costringerli a cancellare «le indecenze» verbali dei loro testi, e tutto quanto, nei soggetti, nelle situazioni, nei personaggi, poteva essere giudicato contrario all'onestà e al decoro.¹⁴ Erano anni di particolari tensioni interne nella *bande*¹⁵ degli Italiani, e anche di tensioni esterne, con l'Académie de Musique di Lully e con la Troupe dei Comédiens Français. Fra l'altro, gli Italiani avevano dato nell'ottobre 1695, *Le Retour de la Foire de Bezons*, unica commedia scritta dal Gherardi, in eco a una commedia data dai comici della troupe francese, e alla fine di dicembre una commedia in tre atti di Regnard et Dufresny, *La Foire Saint Germain*, molto apprezzata dal pubblico, che i Francesi cercarono a loro volta d'imitare, senza grande successo. Diversi *couplets*, aggiunti alla commedia degli Italiani, evocano la lite, scommettendo perfino su una possibile chiusura di una delle due istituzioni concorrenti, ma dichiarandosi convinti che il *Parterre* avrebbe sicuramente dato la vittoria agli Italiani.¹⁶ La decisione reale del mese di maggio 1697 non cadde proprio 'all'improvviso' come lasciano supporre certi commenti, specie quelli di Saint-Simon che nota nelle *Mémoires* «le roi chassa précipitamment ses comédiens italiens» (la sottolineatura è mia)¹⁷ o le

¹³ DELIA GAMBELLI, *Arlecchino a Parigi*. t. 1, *Dall'Inferno alla corte del re sole*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 240-241.

¹⁴ «Le Roy ayant été informé que les Comédiens Italiens font des représentations indécentes et disent plusieurs saletés dans leurs comédies, Sa Majesté leur a fait défendre par Monsieur de Trémoilles de faire ni dire de pareilles choses à l'avenir [...] que s'il leur arrive de faire quelque posture indécente ou dire des mots équivoques, et quelque chose qui soit contre l'honnêteté, Sa Majesté les cassera et les renverra en Italie», Lettera dal re al luogotenente di polizia La Reynie, del 8 gennaio 1696, citata in PIERRE-LOUIS DUCHARTRE, *La Commedia dell'arte et ses enfants*, Paris, Librairie théâtrale, 1955, p. 92, e in GAMBELLI, *Arlecchino a Parigi*, cit., p. 244.

¹⁵ Così Arlequin definisce la Troupe des Comédiens italiens per distinguerli dai Comédiens Français, cfr. *Les Chinois* di Regnard e Dufresny (dic. 1692), all'atto IV, sc. ultima: «Dites bande des comédiens italiens et non pas troupe, c'est un titre qui n'appartient qu'aux comédiens français». I dissensi interni sorti dopo il 1694 erano legati tra l'altro alla pubblicazione della raccolta di *Scènes françaises* lanciata da Evaristo Gherardi senza l'approvazione dei compagni, GAMBELLI, *Arlecchino a Parigi*, cit., pp. 241-243, e RENZO GUARDENTI, *Gli italiani a Parigi. La Comédie-Italienne (1660-1697)*, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 23-25.

¹⁶ REGNARD ET DUFRESNY, *La Foire Saint-Germain*, in *TI 1700*, cit., VI, p. 321.

¹⁷ *Mémoires complets et authentiques du duc de Saint-Simon sur le siècle de Louis XIV et la Régence*, Paris, Garnier frères, 1853, tome 3, ch. XLVI, Comédiens italiens chassés, p. 36.

riflessioni de «Le Mercure historique et politique» pubblicato a La Haye, che, contrariamente a «Le Mercure galant» parigino, registra e commenta la chiusura del teatro il 28 maggio, concludendo: «La disgrâce des comédiens Italiens arriva si à l'improviste qu'il y eut peu de gens qui n'en fussent surpris».¹⁸ Non c'erano poi solo gli ammonimenti verbali. Questi erano accompagnati da una stretta sorveglianza da parte di osservatori delegati dalla Corte che dovevano rendere conto ogni giorno al re.¹⁹ Era una spinta ancora più appoggiata a praticare l'autocensura. La scelta del tema fiabesco e della forma breve potrebbe quindi essere interpretata come una forma d'accettazione di questa autocensura imposta dalla Corte.

Difficile però pensare ad una resa sincera e subitanea degli autori e dei comici. Lo stesso Dufresny aveva difeso la componente parodica e satirica del repertorio degli Italiani nella commedia metateatrale *Les Chinois*, nel dicembre 1692, mettendo in scena un doppio del pubblico nel personaggio del *Parterre* (la platea), recitato da Mezzetin,²⁰ che rivendicava il diritto assoluto di essere l'unico giudice o censore di tutto quanto presentato sulla scena dell'Hôtel de Bourgogne: «Qui vous fait si téméraire, mon ami,²¹ d'usurper ma juridiction? Ne savez-vous pas que je suis seul juge naturel, et en dernier ressort, des comédiens et des comédies? Voilà avec quoi je prononce mes arrêts (*Il donne un coup de sifflet*)».

Arlequin, fingendo di sostenere la parte di chi fa *amende honorable*, cioè di chi si pente, sollecitava poi la mansuetudine del *Parterre*, offrendogli una poltrona per sedersi,²² in un acuto e serio *pastiche* di una famosa battuta della tragedia *Cinna* de Corneille, creata nel 1641 al Théâtre du Marais:²³

Prends un siège, Parterre, prends et sur toute chose,
n'écoute point la brigue en jugeant notre cause.
Prête sans nous troubler l'oreille à nos discours,
d'aucuns coups de sifflets n'en interromps le cours.

Il *Parterre*, offeso, rifiutava la poltrona, preferiva tenersi in piedi come era consueto fare, per restare vigile e non addormentarsi. Il discorso è chiaro, era un rifiuto categorico di

¹⁸ «Le Mercure historique et politique concernant l'état présent de l'Europe, ce qui se passe dans toutes les cours, l'intérêt des Princes, leurs brigues...», La Haye, Henri Van Bulderen, 1688-1715, juin 1697: *Comédiens italiens chassés de France*, t. 22, p. 624, § IV; *Réflexions sur cela*, p. 640.

¹⁹ GAMBELLI, *Arlecchino a Parigi*, cit., pp. 244-245. Con la lettera del 8 gennaio (*supra*, n. 14), La Reynie, era stato incaricato di inviare ogni giorno una persona affidabile, per render conto di quanto accadrà nel teatro: «afin qu'à la première contravention vous fassiez fermer leur théâtre».

²⁰ «Mezzetin représentant le Parterre, habillé de diverses façons, ayant plusieurs têtes, un grand sifflet à son côté, et plusieurs autres à la ceinture», *Les Chinois*, IV, sc. ultima, in *TI 1700*, cit., IV, p. 191. L'intreccio di *Les Chinois* mette in scena Isabella, figlia di Roquillard, la quale ha cinque pretendenti, un gentiluomo di campagna, un dottore, un capitano, un comico francese e un comico italiano. *Les Chinois* è una delle commedie più fortemente metateatrale e autoreferenziale del repertorio.

²¹ Le *Parterre* sta parlando al vecchio gentiluomo Roquillard.

²² All'Hôtel de Bourgogne, nello spazio centrale che costituiva la platea, gli spettatori stavano per lo più in piedi.

²³ PIERRE CORNEILLE, *Cinna ou la clémence d'Auguste*, Paris, Toussaint Quinet, 1643, V.1: «AUGUSTE Prends un siège, Cinna, prends et sur toute chose, / observe exactement la loi que je t'impose. / Prête, sans me troubler, l'oreille à mes discours / d'aucun mot, d'aucun cri, n'en interromps le cours [...]».

qualsiasi autorità, politica o altra, per giudicare, approvare o condannare il teatro dei comici italiani. Nel gennaio 1697, la coppia Destouches et Monsieur B*** era poi tornata sull'argomento nella sopracitata commedia *Pasquin et Marforio, médecins des mœurs*. Avevano ancora più chiaramente affermato la loro opposizione ad ogni forma di censura e di sorveglianza, coll'imitare abilmente, nella commedia, una *glose satirique* che aveva circolato sotto forma anonima l'anno prima con qualche applauso, e che «Le Mercure galant» pubblica nella sua integralità accanto al commento consacrato alla suddetta commedia.²⁴ Questo poema satirico denunciava l'ipocrisia generale del tempo in una lunga serie di strofe costruite sull'opposizione tra verità e impostura, con un uso complesso dell'antifrasi e dell'ironia.²⁵ Su questo modello, con particolare audacia, Dufresny et Monsieur B*** introducono nel finale dell'atto primo di *Pasquin e Marforio* un lungo dialogo tra Pasquin-Arlequin e la Verità, dove Pasquin è apertamente ricondotto, dalla sua interlocutrice, al Pasquino romano della grande tradizione italiana cinquecentesca della satira.²⁶ La Verità personificata vi è confrontata non più all'Impostura ma alla Maldicenza,²⁷ afferma voler prendere residenza presso i Comici italiani approvando pienamente il carattere provocatorio delle *pièces* da loro recitate, e si auto-proclama

²⁴ Cfr. *supra*, n. 8.

²⁵ L'anonima *glose satirique* comincia con questa strofa generica sull'ipocrisia umana: «L'homme se pique de droiture, / de bonne foi, de probité; / c'est imposture. / Son coeur n'est qu'une source impure / de fraude de duplicité, / c'est vérité». Una delle strofe allude a certo poeta «anti-Voiture» che falsamente promette a tutti l'eternità ma non raggiungerà mai la gloria letteraria: «Par ses vers cet anti-Voiture / promet aux grands l'éternité; / c'est imposture. / Lui-même à la race future / n'apprendra point qu'il ait été; / c'est vérité» («Le Mercure galant», cit., febbraio, 1697, pp. 236-241). Vincent Voiture (1597-1648) era membro dell'Académie-française, fondata dal Cardinal de Richelieu nel 1635, sul modello dei circoli della 'preziosità' che discutevano della lingua. Il poeta motteggiato accusato di impostura è sicuramente un «anti-moderno» (cfr., *infra*, Gli Italiani entrano nelle Querelles, p. 23).

²⁶ *Pasquin et Marforio, médecin des mœurs*, I.7: «LA VÉRITÉ à Pasquin De ma protection tu te trouveras bien. / Tu sais qu'à Rome en pleine rue / Je t'ai fait élever jadis une statue».

²⁷ La Verità arrivava su una gondola magnifica al suono di diversi strumenti. Questa gondola si trasforma poi in una caverna orrida, dalla quale esce la Maldicenza, che afferma: «Non, ce n'est point la médisance, / c'est la vérité qui nous offense», un paradosso che porta Pasquin, stupefatto, ad interrogare le due antagoniste sulle differenze esistenti tra di loro. Seguono dodici *couplets* satirici cantati in alternanza dalla Maldicenza e dalla Verità, che prendono di mira successivamente le *coquettes*, i mariti beffati, i giudici, gli ufficiali, e per ultimi un notaio e un abate, con dettagli riconoscibili: «PASQUIN, *chante* On dit que Jeanin Carton / n'est pas bon tabellion, / ce n'est qu'une médisance. / On dit qu'il a la science / de voler de tous côtés / et d'éviter la potence, / c'est la pure vérité. MARFORIO, *chante* On dit que l'abbé Friquet / est toujours au cabaret, / ce n'est qu'une médisance. / On dit que de l'Alliance / on l'a souvent rapporté / sans raison ni connaissance / c'est la pure vérité. «Cabaret» et «Alliance» alludono a l'Hôtel de l'Alliance, situato nella via de l'Ancienne Comédie, vicino alla Comédie-Française costruita nel 1689; era un luogo di cattiva fama, dove nei primi del Settecento veniva spesso il brigante Cartouche. Altre allusioni a quel luogo sono nella commedia degli Italiani, *La Cause des femmes* («Depuis que les cabarets et les manufactures à tabac sont devenus si fort à la mode, les femmes ont cessé d'y être, et l'amour, tout puissant qu'il est, ne saurait plus balancer dans l'esprit des jeunes gens, le fade et brutal plaisir d'une débauche faite à L'Alliance»; *TI*, 1700, II, p. 50), e anche ne *Les Champs Élysées* tramite l'allusione a Forel, padrone del luogo: «Quand un vieillard sans cervelle / épris de jeune femelle / veut partager avec elle / ses louis à doubles carats, / il arrive que la belle / au jeune prête l'oreille / et chez l'Ami et Forelle / mange avec lui ses ducats» (*TI*, 1700, IV, p. 426). Il luogo è citato anche nel registro di Lagrange nel 1688.

difensore assoluto della libertà d'espressione del teatro, e della necessaria, inattaccabile, funzione catartica, moralizzatrice del riso. A Pasquin, che suggeriva che un comico non dice mai il vero, la Verità risponde fieramente:

Bon c'est justement sur la scène
que je décide en souveraine.
Chez eux en ce métier je réussis si bien
que les originaux que dépeint ma satire
sont charmés du comédien qui les corrige et les fait rire.

Con questa chiara ripresa della vecchia massima oraziana *castigat ridendo mores* e il ritorno alla funzione catartica dell'attore, i due autori, e con loro i comici, avevano elevato la questione della censura del teatro al livello teorico, seguendo in ciò le orme dei grandi attori-autori dell'Arte che, prima di loro, avevano risposto con i loro scritti seri agli anatemi lanciati dai moralisti contro gli attori e le attrici.²⁸ Impossibile dunque pensare che Dufresny, e i suoi collaboratori, abbiano poi, ad un tratto, deciso di cedere alle minacce, di temere la sorveglianza, di sottomettersi alla censura e di non scagliare più, com'erano soliti fare, le loro frecce contro professioni, istituzioni, mode e costumi della società francese, e soprattutto parigina, del tempo, perché occupati solo a mantenere in equilibrio le finanze del teatro. Impossibile pensare che abbiano rinunciato a quei «sali satirici» elogiati da Gherardi nell'*Avertissement* all'edizione del 1700 che, secondo lui, sono il pregio maggiore della raccolta, e sono da lui rivendicati come il marchio essenziale della drammaturgia degli Italiani:

Je passe sous silence la satire fine et délicate, la connaissance parfaite des mœurs du siècle, les expressions neuves et détournées, l'enjouement, l'esprit; en un mot, tout le sel et toute la vivacité dont tous les dialogues de ce recueil sont remplis.²⁹

Appare più che probabile che i due autori abbiano ripristinato, ne *Les Fées*, la funzione essenziale di *médecins des mœurs* da loro attribuita alla coppia Pasquin-Arlequin / Marforio-Mezzetin, funzione che, da parte sua, lo stesso Monsieur B*** aveva riaffermato un anno prima, nell'*Arlequin misanthrope*, tramite Arlequin che ribatteva seriamente al Dottore: «ma profession

²⁸ Sull'argomento, cfr. François Lecerle - Clotilde Thouret (dir.), *Haine du théâtre. Controverses européennes sur le spectacle*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2019 («Littératures Classiques», nn. 98 e 99). Giovan Battista Andreini aveva già immaginato un dialogo tra Momo – figlio della Notte e fratello della Discordia, che considera il teatro come scuola di vizi e di peccati – e la Verità che vi vede un rifugio di virtù e uno specchio della vita umana, nel suo *Prologo in dialogo fra Momo e la Verità*, in GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *Opere teoriche* a cura di Rosella Palmieri, Firenze, Le Lettere, 2013, pp. 147-167.

²⁹ GHERARDI, *Théâtre italien*, cit., *Avertissement qu'il faut lire*. Gherardi scrive anche che la prima edizione incompleta del 1694, contestata dalla *Troupe*, aveva meritato di essere chiamata «grenier à sel» da un maestro assoluto della satira [Boileau]: «Je me contente de dire que si le premier volume que j'en donnai en 1694, et dont j'ai parlé ci-dessus, a mérité le nom de grenier à sel, nom glorieux qui lui a été donné par cet homme divin, ce génie supérieur, à qui le Ciel a donné des connaissances et des lumières qu'il a refusées à tous les autres hommes, afin que tous les autres hommes devinssent les sujets de ses satires; j'espère que celui-ci pourra mériter le nom de saline, étant et beaucoup plus ample et beaucoup plus correct que le premier» (TI 1700, NP).

comme la vôtre est de corriger». ³⁰ Ma che cosa questi autori intendevano correggere in quell'anno 1697?

La doppia fonte di *Les Fées*

Gran parte delle *pièces* rappresentate all'Hôtel de Bourgogne dopo la svolta decisiva del 1692 verso commedie stese per intero e maggiormente satiriche, di cui molte scritte da Dufresny e da Monsieur B***, ³¹ dichiarano esplicitamente, sin dal titolo, quale pratica, quale costume, quale comportamento o moda, quale luogo parigino – compresi i teatri –, dia lo spunto alla parodia e alla satira, e cosa gli autori e i loro comici intendano ‘correggere’. Così *Les Bains de la Porte Saint-Bernard*, *La Foire de Bezons*, *La Foire Saint-Germain*, *Attendez-moi sous l'orme*, *Les Promenades de Paris*, oppure le *pièces* metateatrali come *L'Opéra de campagne*, *L'Union des deux opéras*, *Le Départ des comédiens*. La decodificazione dei doppi sensi, dei giuochi di parola, delle allusioni nascoste a personaggi di rango o a fatti di cronaca, delle critiche pungenti soggiacenti al messaggio, era con ciò più immediata. Sono titoli che contengono delle «promesses de parodies», scrive Gustave Attinger che chiama le *pièces* del repertorio italiano «pièces de circonstance» ³² cioè ispirate a qualche piccolo evento della vita parigina o più largamente francese, e alla realtà conosciuta o vissuta dallo spettatore. Per *Les Fées*, le cose sono più complesse e meno evidenti. Sono due le circostanze puntuali, strettamente contemporanee, che ispirano la trama generale e danno l'avvio alla parodia e alle allusioni provocatorie mescolate alle *pirouettes* e alle gag dei comici. La prima, in ordine cronologico, è la pubblicazione, in parte anonima, presso l'editore Barbin, l'11 di gennaio 1697 della raccolta di otto fiabe di Charles Perrault, sotto il titolo *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités*, dedicata a Mademoiselle, Élisabeth-Charlotte d'Orléans, figlia di Monsieur e della principessa Palatina. ³³ La seconda è la creazione, due giorni dopo, il 13 gennaio, sulla scena dell'Académie Royale

³⁰ Ivi, t. VI, *Pasquin et Marforio, médecins des mœurs*, III.9, p. 591.

³¹ Cfr. LUCIE COMPARINI, *Introduzione a La Précaution inutile*, cit., pp. 23-24. Dufresny entra in gioco nel 1692 con due *pièces* metateatrali, *L'Opéra de campagne*, e *L'Union des deux opéras*. Collabora prima con Regnard nel 1692-1693 per *Les Chinois* e *La Baguette de Vulcain* che fa da seguito ai *Chinois*; poi di nuovo nel 1695-1696 per *La Foire Saint-Germain* e *Les Momies d'Égypte*. Monsieur B*** (o de B***, cfr. *Commento, Autori*) comincia con *Arlequin défenseur du beau sexe*, poi *La Fontaine de sapience*, *La Fausse Coquette*, *Le Tombeau de Maître André*, *La Thèse des Dames*, *Arlequin misanthrope*, scritte da solo nel periodo 1694-1696. Dufresny e Monsieur B*** si uniscono per le ultime due commedie del 1697.

³² GUSTAVE ATTINGER, *Esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français*, Genève, Slatkine Reprints, 1993, pp. 181 e 204 (a proposito de *La Foire de Bezons*).

³³ *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités*, Paris, Barbin, 1697, avec privilège de Sa Majesté. La dedica a Mademoiselle era già presente nel manoscritto di cinque fiabe del 1695 (cfr. *infra*, n. 44), colle iniziali P. P., sciolte poi, nell'edizione, in Pierre Darmancour, figlio di Perrault, luogotenente nel reggimento del Delfino, morto poi nel 1700 prima del padre, dato come 'autore' della raccolta. A lui è indirizzato il privilegio di stampa ottenuto nell'ottobre 1696.

de Musique,³⁴ della tragedia lirica, *Méduse*, ultimo lavoro uscito dalla penna dell'abbastanza prolifico tragediografo-librettista, l'abbé Boyer,³⁵ con musica di Charles-Hubert Gervais, «ordinaire de la musique de Son Altesse le duc d'Orléans»,³⁶ che sarà poi cantata, malgrado uno scarso successo, fino al mese di giugno.³⁷

Ovviamente, il titolo della commedia rinvia alla prima circostanza. Ma l'intreccio è senz'altro una versione parodica del libretto di Boyer³⁸, il quale sfruttava con estro un episodio delle *Metamorfosi* di Ovidio quello degli amori di Perseo ed Andromeda già largamente visitato dai tragediografi e librettisti contemporanei.³⁹ Spia indubbia della fonte librettistica, è, ne *Les Fées*, il nome dell'innamorata, Isménie, sostituito da Boyer ad Andromède. Vari elementi scenografici rinviano anche al libretto: la caverna dell'Orco è quella di Méduse che, nel libretto, proietta gli amanti fuggitivi in un «deserto orrido con nel fondo la caverna delle Gorgone»; si ripete la trasformazione di Isménie in roccia insensibile; e il palazzo finale sorto dalla bacchetta magica di Arlequin dove la coppia degli innamorati è riunita evoca quello di Minerva sul quale si chiude anche il libretto. Minerva, che, nel libretto fa tornare Isménie

³⁴ Antoine de Leris registra: «*Méduse*, Académie royale de Musique, 13 janvier 1697», in *Dictionnaire portatif historique*, cit., p. 70, n. 40.

³⁵ Cfr. MAZOUER, *Le dernier Boyer d'Agamemnon à Judith*, «Littératures classiques», 52, 2004, pp. 49-60 (numero tematico su «Campistron et consorts: tragédie et opéra en France (1680-1733)»). Secondo Mazouer, Boyer faceva parte dei *Modernes*, e si sforzava di distaccarsi dall'imitazione degli *Anciens* (p. 50). La sua funzione ecclesiastica gli valse nondimeno di essere sollecitato da Mme de Maintenon, per le *Demoiselles* della scuola di Saint-Cyr, per le quali lui scrisse la tragedia in musica, *Jephthé*, rappresentata a Saint-Cyr nel 1692. La sua migliore tragedia, *Judith*, fu creata alla Comédie-Française nel 1695 (cfr. ANNE PIEJUS, *La tragédie chrétienne: théâtre et musique à Saint-Cyr*, «Littératures classiques», 21, 1994, pp. 139-148, e ID., *Le Théâtre des demoiselles. Tragédie et musique à Saint-Cyr à la fin du Grand Siècle*, Paris, Société française de musicologie, 2000; e anche JEAN-PAUL MONTAGNIER, *Claude Boyer, librettiste: remarques sur Méduse (1697)*, «Revue de la Société d'Histoire du Théâtre», 3, 1996, pp. 303-320).

³⁶ Partitura originale manoscritta, Paris, Ballard, 1697, consultabile su Gallica. Libretto: *Méduse, tragédie en musique représentée à l'Académie royale de musique*, Amsterdam, Schelte, 1699, 48 pp.

³⁷ Louis-François Ladvoat, consigliere del re e decano della Camera dei Conti, scrive a l'Abbé Du Bos il 14 giugno 1697: «J'ai peine à me persuader qu'il n'arrive point de tourmente dans la mer orageuse de l'opéra. Assurément vous n'avez pas été aussi assidu à *Méduse* que vous le serez à *Armide* où l'on vous pourra apprendre le présent que Mr de Franc[ine] a fait à l'abbé Boyer pour l'applaudissement que les Gascons ont fait de cet opéra», in LOUIS-FRANÇOIS LADVOAT, *Lettres sur l'opéra à l'abbé Du Bos*, ed. par Jérôme de La Gorce, Paris, Cicéro éditeurs, 1993, p. 69. *Armide*, creata nel 1686, fu ripresa nel corso del 1697. Il poeta François Gacon detto *Le poète sans fard* allude a Boyer e a *Méduse* in un suo poema satirico: «Boyer, avec sa vieille muse / après *Judith* a fait *Méduse*. / Mais chacun est d'accord qu'il n'a pas mieux traité / la fable que la vérité», ivi, n. 258, p. 114, ed. Cologne, 1696 (BnF, Tolbiac, YE-8880), et augmentée, 1697 (16-Y-1720).

³⁸ Isménie, principessa della corte di Méduse, regina delle Orcadi, isole del mare etiopico, è amata segretamente da Persée, principe greco di cui Méduse è anche essa innamorata, e disperata di vederlo attaccato solo al servizio di Minerva. Persée e Isménie, con a fianco la sua confidente Nérine, cercano di sfuggire, su una nave, la città e il tempio dove la giovane è rinchiusa da Méduse. Ma sono catturati da Nettuno, innamorato di Méduse. Persée rifiuta di cedere alle voglie amorose di Méduse, il cui furore si scatena contro Isménie. L'atto quinto si svolge nella caverna delle Gorgone, e in un deserto ghiacciato e lugubre, dove Méduse ha condotto gli amanti per convincerli, coll'aiuto delle sue orride sorelle, di rinunciare al loro amore. Interviene Minerva che trasforma Medusa in un mostro orribile. Fuori di sé, Medusa trasforma a suo turno Isménie in roccia. Minerva interviene nuovamente, e fa ritornare Isménie nella prima forma, dopo di che gli amanti possono vivere felici nel palazzo di Minerva che ha sostituito l'orrida caverna delle Gorgone.

³⁹ PIERRE CORNEILLE, *Andromède, tragédie, représentée avec les machines sur le Théâtre Royal de Bourbon*, Rouen, Laurens Maury, 1650, poi PHILIPPE QUINAULT, *Persée, tragédie mise en musique*, Paris, Ballard, 1682 (cfr. *infra*, pp. 29-31).

nella sua prima forma umana, diventa ovviamente, nella trasposizione del meraviglioso mitologico in meraviglioso fiabesco, la fata gentile che, in quanto «conservatrice dell'onore delle donne», resta in sintonia con la dea protettrice delle arti, dei maestri di scuola, nonché della serenità dei matrimoni e delle famiglie. Evidente anche l'eco verbale esistente tra le isole *Orades*, di cui Méduse è regina attorniata dalle sue orride sorelle, e l'Orco sanguinario e cannibale de *Les Fées*, capo di una inquietante *troupe* di orchi. L'amore cannibale dell'Orco per Isménie, va anche chiaramente ricollegato all'amore disperato di Méduse per Persée, che fugge con la sua benamata Isménie, provocando il furore della Gorgona.

Attraverso questa riduzione fiabesca del libretto, i nostri due autori riprendono un tema ricorrente nel repertorio dell'Hôtel de Bourgogne, la derisione della *tragédie lyrique* e dell'opera, legata alla rivalità degli Italiani con l'Académie de Musique scoppiata negli anni 1684 al seguito delle manovre di Lully per ridurre i privilegi del Teatro degli Italiani. I comici avevano risposto tramite la commedia di Fatouville, *Arlequin, empereur de la lune*, che già non era altro che una parodia molto fine e pungente dell'*Amadis* di Lully e Quinault⁴⁰ ed aveva incontrato un immenso successo presso il pubblico suscitando molto rumore e fracasso. Lully ovviamente aveva reagito, affermando la sua volontà di vedere riattivate le limitazioni da lui richieste contro i concorrenti che lo deridevano. Il re aveva cercato di calmare il suo prediletto e onnipotente compositore e di difendere i suoi comici, ma il rancore contro Lully e la satira contro l'opera in musica si trova ancora sparsa in parecchie commedie scritte per gli Italiani.⁴¹ A questo contesto di rivalità, può rinviare, ne *Les Fées*, l'apparizione subitanea e puntuale della fata cantatrice, e l'aria seria in italiano da lei cantata⁴², nonché i soprammenzionati effetti speciali della scenografia, simili a quelli che erano di regola all'Académie de musique e che l'attrezzatura tecnica dell'Hôtel de Bourgogne permetteva.⁴³

Il collegamento dell'intreccio con l'altra circostanza, cioè la pubblicazione della raccolta di fiabe di Charles Perrault, è più diretto, ma più complesso. Così la scelta del titolo principale e del sottotitolo. Il titolo rinvia alla fiaba quinta della raccolta, *Les Fées*, il cui intreccio

⁴⁰ JÉRÔME DE LA GORCE, *L'Académie Royale de Musique et la Comédie-Italienne sous le règne de Louis XIV, deux entreprises de spectacles en rivalité*, in Sabine Chaouche - Denis Herlin - Solveig Serre (dir.), *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-comique, approches composées (1669-2010)*, Paris, 2012, pp. 17-24 (Études et rencontres de l'Ecole des Chartes, n. 38). Fatouville aveva associato alla commedia il compositore romano Paolo Lorenzani, principale rivale di Lully. *Amadis* è creata con le decorazioni di Bérain il 18 gennaio 1684; cfr. «Le Mercure galant», cit., gennaio 1684, pp. 327-328: «Jamais on n'a rien vu de plus magnifique, de plus entendu, ni de plus convenable au sujet».

⁴¹ *L'Opéra de campagne* de Dufresny e la risposta di Dancourt con *L'Opéra de village*, seguiti da *L'Union des deux opéras* 1692 (cfr. *L'Union des deux opéras*, cit., *passim*).

⁴² Elisabeth Danneret, detta Babet la chanteuse, fu integrata nella *troupe* dell'Académie Royale de Musique dopo il 1700.

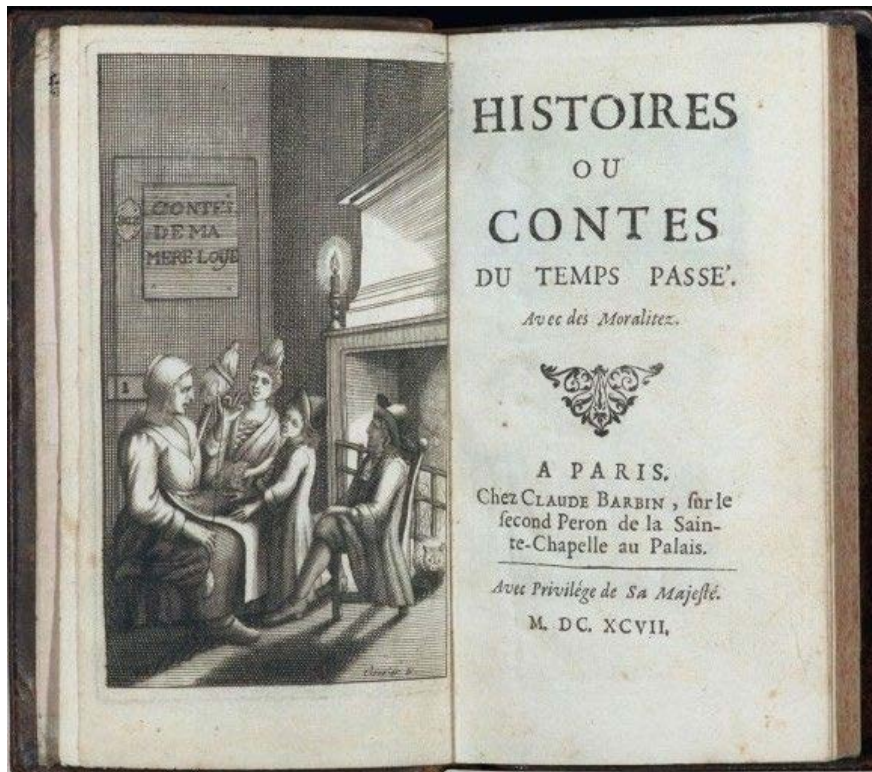
⁴³ L'arrivo di Octave su un carro volante ricorda quello di *Arlequin Mercure galant*, commedia in tre atti di Fatouville, creata nel 1681 (TI 1700, cit., t. 1), Arlequin scende dal cielo a cavallo dell'aquila di Giove, che sta sulla scena travestito da pastore.

non è però ripreso nella trama della commedia, giacché decalcata, come s'è visto, sulla *Méduse* di Boyer; mentre, nella fiaba omonima, una fata appare successivamente sotto due apparenze diverse (giovane, bella e cortese, poi vecchia, brutta e collerica) a due sorellastre alle quali lei chiede aiuto per bere a una fontana, che poi ricompensa o punisce a seconda della risposta: la prima, generosa e disponibile, riceve un dono che le fa sputare rose, gioielli e monete ad ogni parola che pronuncia; la seconda, che non si degnava d'aiutare la fata, riceve un dono contrario, quello di sputare rane, rospi e serpenti. Il sottotitolo riprende quello scelto inizialmente da Perrault, presente su un manoscritto del 1695 con solo cinque fiabe,⁴⁴ *Contes de ma mère l'Oye*, tratto da un'espressione comune per designare quel tipo di racconti,⁴⁵ che si ritrova poi dissimulato nel frontespizio della *princeps* sul muro della camera poco illuminata dove una vecchia filatrice racconta storie a tre giovani riuniti davanti a un cammino acceso.⁴⁶

⁴⁴ Manoscritto di 118 pagine, del 1695, sempre dedicato a Mademoiselle d'Orléans, con *La Belle au bois dormant*, *Le Petit Chaperon rouge*, *La Barbe bleue*, *Le Maître chat ou le Chat botté*, *Les Fées*. L'esitazione tra «histoires» (termine che rinvia al passato e a un genere preciso) et «contes» appare anche nella morale in versi che chiude *La Barbe bleue*, dove la fiaba viene appunto definita «conte du temps passé». Per un'analisi completa e approfondita della 'leggenda' costruita dall'autore stesso intorno alla raccolta, cfr. AURÉLIA GAILLARD – LAURIANE MAISON-NEUVE, *Charles Perrault, «Contes» - Mme d'Aulnoy, «Contes de fées»*, Neuilly, Atlande, 2021, pp. 40-41; e soprattutto MARC ESCOLA, *Commente Les Contes de Charles Perrault*, Paris, Gallimard, 2005, in particolare pp. 36-39 e 62-65. La bibliografia sulle fiabe di magia in Francia è vastissima, cfr. MARC SORIANO, *Les Contes de Perrault. Culture savante et culture populaire*, Paris, Gallimard, 1968; RAYMONDE ROBERT, *Le Conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1982; JEAN-PAUL SERMAIN, *Le Conte de fées du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2005.

⁴⁵ Mme de Sévigné, che apprezzava le fiabe, la usa in una lettera dell'ottobre 1656 indirizzata alla duchessa di Montpensier, la Grande Mademoiselle, cugina del re, dove allude alla leggenda dell'oca di Montfort che esce ogni anno a Natale da uno stagno per andare in chiesa canticchiando e vi lascia in dono i suoi piccoli neonati, cfr. MME DE SÉVIGNÉ, *Correspondance* (ed. par R. Duchêne), Paris, Gallimard, 1972, t. 1, pp. 41-42. L'espressione è anche spesso collegata alla regina Pédaque, cioè la regina coi piedi d'oca. Secondo il *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Coignard, 1694, t. 1, pp. 238-239, l'espressione è sinonima di racconti di vecchie, detti anche «contes de Peau d'âne» o «contes bleus». Secondo i folcloristi moderni l'oca rinvia al cinghietto degli uccelli e allude al carattere orale di tali racconti.

⁴⁶ Una seconda edizione uscì nel corso dell'anno 1697, con qualche correzione minima, poi, nel 1707, una terza edizione apparve con il nome di Perrault nel titolo, *Contes de Monsieur Perrault, avec des moralités*, e le stesse illustrazioni. Esiste una edizione moderna filologica col titolo del 1697, CHARLES PERRAULT, *Histoires ou Contes du temps passé* (préface de Marc Fumaroli), Paris, Gallimard, 2014. Oggi si usa maggiormente il titolo iniziale *Contes de ma mère l'Oye*, o semplicemente *Contes*.



Antiposta e frontespizio della *princeps* del 1697 dei *Contes du temps passé*.

Se non è propriamente detto una riscrittura de *Les Fées* di Perrault, la commediola rimescola invece elementi narrativi, personaggi e situazioni, presenti in altri racconti della raccolta. Così la fata gentile, nell'universo fiabesco, rimanda alle diverse fate gentili della *Belle au Bois dormant* (fiaba prima), e alla buona fata-madrigna di *Cendrillon* che le permette di andare al ballo del principe (fiaba sesta). L'Orco cannibale ricorda quello dell'ultimo racconto le *Petit Poucet* (fiaba ottava) che divora i ragazzi ma si lascia burlare; può anche essere una variante del marito sanguinario di *Barbe-bleue* (fiaba terza), oppure un'eco maschile della terribile regina-madre della *Belle au bois dormant* che vuole divorare i suoi nipotini, Aurore e Jour. Proprio a questa fiaba attingono maggiormente gli autori della commedia. I due racconti interni di Arlequin e della Nutrice sono senza dubbio ispirati alla *La Belle au Bois dormant* che viene così diversamente *mise en abyme* nella fiaba teatrale, con intento parodico. Nel primo, che costituisce l'antefatto dell'intreccio sentimentale, ritroviamo sia l'idea della predizione mortifera lanciata dalla vecchia fata contro la principessa neonata, espressa parodicamente con la canzonetta «Grand prince myrmidon», cantata da Arlequin (3.18), sia lo stratagemma del padre-re che rinchiude, invano, la figlia in una torre per scongiurare il fato funesto. La parodia è, in quest'ultimo caso, concentrata nello stratagemma elaborato dall'Orco-Scaramouche, sostituito alla vecchia filatrice della fiaba di Perrault – la quale entra nella torre a caso, senza

conoscere la predizione funesta –, per soddisfare le sue brame amorose, cioè l'uso di una enorme calamita che gli permette di trascinare con sé l'intera torre, diventata «di ferro», con dentro la principessa prigioniera. Il secondo racconto, quello della Nutrice a Isménie, contiene anche una circostanza, per altro topica di molti racconti fiabeschi, che riprende esattamente l'antefatto della *Belle au bois dormant*: la maternità improvvisa di una regina, avvenuta in modo magico dopo molte preghiere, devozioni e pellegrinaggi senza risultato. Nel racconto della nutrice, questo topos è però trasformato parodicamente nella falsa maternità di Pétille, figlia del re-guerriero Brutalin, la quale accetta di gestire nel suo seno un uovo minuscolo inoculatole da una fata tramite un ago piccolissimo, che altro non è che la miniaturizzazione del bambino neonato della principessa Bonbeninguette, moglie di Bonbeninguet, morta di dolore dopo che Brutalin ha mosso la guerra a suo marito e gli ha rubato un suo territorio. Il riferimento a questa fiaba iniziale della raccolta di Perrault è tanto più certo che essa era stata pubblicata integralmente nel febbraio 1696 su «Le Mercure galant», con un commento che inoltre permetteva di levare l'anonimato dell'autore:

Quoique les contes des fées et des ogres semblent n'être bons que pour les enfants, je suis persuadé que la lecture de celui-ci que je vous envoie vous fera plaisir. Il est écrit de manière agréable et le style convient parfaitement au sujet. On doit ce petit ouvrage à la même personne qui a écrit l'histoire de la petite Marquise dont je vous fis part il y a un an, et qui fut si applaudie dans votre province.⁴⁷

Oltre questa doppia *mise in abyme* caricaturale della *Belle au bois dormant*, altri elementi dell'universo delle fiabe sono ripresi con effetto parodico. Così i nominativi dei protagonisti maschili sia della trama principale sia delle fiabe interne con le loro assonanze e diminutivi ridicoli (Croquignollet, sua moglie Bichette che il marito ha quasi accecata nel giorno delle nozze, 3.16; Bonbenin Bonbenest Bonbeninguet e Bonbeninguette nel primo racconto; o Pétille, figlia di Brutalin nel secondo) che fanno eco ai nominativi presenti, ad esempio, nelle fiabe di Melle L'Héritier de Villandon,⁴⁸ tali *Finette ou l'adroite princesse*, o *Ricdin-Ricdon* pubbli-

⁴⁷ Cfr. «Le Mercure galant», cit., febbraio 1696, *La Belle au Bois dormant*, commento, p. 74. La fiaba è alle pp. 75-117. La *petite Marquise* fa allusione a *La Marquise de Salusses ou la Patience de Grisélidis*, 'novella in versi', pubblicata all'autunno 1691 dall'editore Coignard, editore reale. Altri due racconti in versi, integrati ulteriormente nei *Contes*, sono: *Les Souhais ridicules*, pubblicato da «Le Mercure galant» nel 1693, e *Peau d'Ane*, pubblicato anche presso Coignard nel 1694, insieme a *Grisélidis*, con la dedica a *Mademoiselle*, Élisabeth-Charlotte d'Orléans, e una lettera conclusiva a *Monsieur*, suo padre. *La Marquise* è ispirata alla novella di Boccaccio, *Decamerone*, X, 10, dove il marchese di Saluzzo mette alla prova la pazienza, la virtù e la bontà di una popolana, Griselda, dopo averla sposata. Il testo di Perrault è letto all'Académie Française il 26 agosto 1691, e viene pubblicato un mese dopo, in *Recueil de Plusieurs Pièces d'Eloquence et de Poésie présentées à l'Académie Française pour les prix de l'Année 1691*, preceduto dalla lettera-dedica in versi a *Mademoiselle*, e dalla lettera in prosa A Monsieur***, dove l'autore espone le critiche vergate contro la sua 'novella' e decide di pubblicarla tale quale era stata letta (cfr. JEAN-PAUL SERMAIN, *Perrault, Conteur en vers*, «Féeries», 14, 2017, pp. 1-9, e il sopracitato libro di Marc Escola).

⁴⁸ Nipote o cugina di terzo grado di Charles Perrault, era nata in una famiglia dotta, e aderiva al movimento della preziosità (cfr. *infra*, pp. 27-28). Aveva già scritto quattro *contes* prima della pubblicazione della raccolta dello zio. Fa parte dell'Académie des Jeux floraux di Tolosa e dei Ricovrati di Padova.

cate nel 1695; oppure, nel finale, il gioco verbale sulle sonorità prodotte dall'urto della bacchetta magica tradotte con un ripetitivo *tac tac* che riprende i *toc toc* e altre onomatopее dello stesso genere presenti in molte fiabe.⁴⁹ Anche parodica è la miniaturizzazione del re Croquignollet, alto appena «une coudée et demie» cioè settantacinque centimetri, o quella, già ricordata, del figlio neonato di Bonbeninguette inoculato poi a Pétille, ispirata forse a delle discussioni pseudoscientifiche sulla natura del feto che si sviluppavano in quelli anni, delle quali lo stesso «Mercure galant» rende conto in modo serio nel numero di febbraio 1697.⁵⁰ In questo gioco di derisione parodica delle fiabe, la trasformazione della 'confidente' tragica della *Méduse* in nutrice buffa di Isménie, interpretata, secondo la tradizione teatrale e lirica, in *travesti* da Mezzetin, che poi fa da Vecchio lubrico nel finale (un'allusione forse ai suoi numerosi *papillonnages* presso le donne),⁵¹ è davvero fondamentale: è la proiezione scenica della vecchia filatrice-narratrice attorniata dai giovani uditori del frontespizio sopramensionato, e quindi rinvia all'intera raccolta, al cambiamento di titolo della *princeps*, all'anonimato dietro il quale Perrault si nasconde, e più largamente ai dibattiti contemporanei intorno alle fiabe.

Gli Italiani entrano nelle *Querelles*

Les Fées offre dunque un sunto coerente e costruito di elementi narrativi presi alle fiabe di magia, nel quale viene sviluppato a livello di una intera commedia il giudizio lapidario emesso nel 1696 da Arlequin sui *contes de fées* definiti come *bagatelles* solo redditizie.⁵² Ben lungi di proporre un divertimento ingenuo, gli autori, e con loro i comici, entrano in realtà decisamente nelle *Querelles* letterarie del tempo. Innanzi tutto nella la cosiddetta *Querelle des fées*, iniziata nel 1690 con la pubblicazione del romanzo di Mme d'Aulnoy, *Histoire d'Hypolite, comte de Douglas*, dove era inserita una fiaba intitolata *L'Ile de la félicité*, racconto fiabesco *mis en abyme*, come lo sono appunto le due fiabe interne de *Les Fées*.⁵³ Questa *querelle* agitava il mondo

⁴⁹ Cfr. NADINE JASMIN, *Naissance du conte féminin. Mots et merveilles: les Contes de fées de Mme d'Aulnoy (1690-1698)*, Paris, Honoré Champion, 2021, p. 611, n. 48.

⁵⁰ Cfr. *Commento*, 5.2, *auf de poulette*.

⁵¹ Cfr. *supra* n. 2, a proposito di Spinetta, nel 1697. Dopo la cacciata, fece parte di una *troupe italienne* all'estero, al servizio del re di Polonia, dove, secondo le annotazioni di Gueullette a Maupoint (*La Bibliothèque des Théâtres*, Paris, Prault, 1733, BnF: Res. YF 2942): «il fut assez téméraire pour devenir amoureux de la maîtresse de ce roi, et lui en faire la déclaration»; motivo per cui fu incarcerato per dodici anni in Polonia (PHILIPP KOCH, *Les dernières années de Mezzetin: vérité ou légende*, «Dix-huitième siècle», 11, 1979, pp. 307-319). Vi allude GUARDENTI, *Gli italiani a Parigi*, cit., pp. 25-26.

⁵² Cfr. *supra*, pp. 10-11.

⁵³ *L'Ile de la félicité* è narrata dal giovane protagonista del romanzo, Hypolite, che si è introdotto nel convento dove la sua benamata Lucile è rinchiusa, travestito da pittore, col suo maestro Cardini. Durante una pausa, racconta una storia «simile alle fiabe» da lui ritrovata nella memoria: «Il tâcha de s'appeler dans sa mémoire un conte approchant de ceux des fées, il le commença ainsi avec une grâce merveilleuse», in *Histoire d'Hypolite, comte*

accademico e i salotti francesi intorno al valore letterario della fiaba di magia, considerata da molti un 'non-genere' perché uscito da un fondo europeo sotterraneo di racconti trasmessi oralmente, e per questo assimilati al folclore, ma che Perrault volle trasformare⁵⁴ ed elevare al rango di nuovo genere letterario moderno degno di entrare nel patrimonio letterario nazionale. Attraverso questo dibattito, gli Italiani si trovavano anche integrati nella vecchia *Querelle des Anciens et des Modernes*, iniziata nel 1687 colla pubblicazione del manifesto della 'modernità', *Le Siècle de Louis XIV* di Perrault, che suscitò le furie del satirista Nicolas Boileau. Questa famosa *Querelle* si era sopita con una apparente riconciliazione dei due capi contendenti, avvenuta nell'agosto 1694,⁵⁵ ma essa continuava evidentemente ad alimentare le discussioni e i dibattiti contraddittori nel campo delle arti e della letteratura, tra i quali i dibattiti sulle fiabe.⁵⁶ Nel 1694, Boileau aveva giudicato con certo disprezzo i *contes* in versi di Perrault, che secondo lui non erano degni di un grande autore. Poco dopo, la stessa Académie Française di cui Perrault era membro eminente aveva mantenuto un silenzio prudente sulla pubblicazione della raccolta.⁵⁷ Due anni dopo, e la pubblicazione di altre raccolte di successo, l'abbé de Villiers rilancia il dibattito sulle fiabe nei suoi *Entretiens sur les contes de fées*, facendo dialogare un Parigino e un Provinciale che deplorano la moda dilagante di libri che vengono qualificati come «ramas de contes qui nous assassinent depuis un an ou deux» e disprezzano i loro autori che altro non fanno se non «sottises imprimées».⁵⁸ A lui fa eco nel febbraio 1699, l'abbé Du Bos, in una lettera a Bayle dove allude a un'accusa di plagio contro Perrault, e

de Douglas, par Mme d'Aulnoy, Paris, Sylvestre, 1690, pp. 143-181. L'eroe della fiaba è Adolphe, principe guerriero, che, durante una battaglia conto i Moscoviti, si perde, e, preso in una tempesta, si ritrova davanti alla caverna dei Venti dove incontra una vecchia donna. Di Mme d'Aulnoy viene pubblicata nel 1697 la raccolta intitolata *Contes de fées*, in quattro volumi, sotto lo pseudonimo Madame D***; e nel 1698, un'altra raccolta di lei, *Nouveaux contes de fées ou les Fées à la mode*, seguiti dai *Contes nouveaux ou les fées à la mode* (1698), in cui appare per la prima volta *L'Oiseau bleu*.

⁵⁴ Sulla questione della complessità dei generi discorsivi nel campo delle fiabe, cfr. UTE HEIDMANN - JEAN-MICHEL ADAM, *Des genres à la genericité: l'exemple des contes (Perrault et les Grimm)*, «Langages. Les genres de la parole», 153, mars 2004, pp. 62-72.

⁵⁵ GAILLARD - MAISONNEUVE, *Charles Perrault*, cit., p. 36. Su questa *Querelle*, cfr. *La Querelle des Anciens et des Modernes (XVIIe-XVIIIe siècles)*, con *Les Abeilles et les araignées*, essai de Marc Fumaroli, Gallimard, Folio Classique, 2001.

⁵⁶ Cfr., nel 1696, la discussione tra Arlequin e Monsieur Disanvray nell'*Arlequin misanthrope*, (I.4), in cui Arlequin cita il titolo di un libro che si vende bene a Parigi: *Relation véritable et remarquable de la sanglante défaite des Anciens et des Modernes, avec la liste des morts et des blessés*, aggiungendo un giudizio a favore dei Modernes, che secondo lui sono stati attaccati a tradimento, perché molto bravi, mentre gli Anciens sono codardi.

⁵⁷ Perrault era entrato all'Académie nel 1671, dopo essere stato promosso alla carica prestigiosa di Contrôleur général des Batiments Arts et Manufactures du Roi. Ma la sua posizione di primissimo piano nell'amministrazione reale cambia dopo la morte di Colbert nel 1683, Perrault perde la carica di Contrôleur ed è escluso dalla Petite Académie dove era stato ammesso nel 1663.

⁵⁸ PIERRE DE VILLIERS, *Entretiens sur les contes de fées, et sur quelques autres ouvrages du temps, pour servir de préservatif contre le mauvais goût*, Paris, Collombat, 1699, p. 69. È un dialogo tra un Parigino e un Provinciale, l'accusa è portata dal Parigino, che evoca anche subito dopo una dama che scrive fiabe ed è la prima a motteggiare i librai e i lettori che li comprano, in eco diretta con il dialogo della commedia.

dichiara con piacevole umorismo condividere il parere del De Villiers sulle fiabe.⁵⁹ Lo stesso Du Bos si era già pronunciato con certa incredulità ironica su questa prudente delega al figlio, nel settembre 1696, quando la raccolta di Perrault stava per uscire presso l'editore Barbin con la firma di Pierre Darmancour, usando in modo significativo il titolo 'basso' del manoscritto e il nome di Perrault, associato al termine *bagatelles*: «Ce même libraire [Barbin] imprime aussi les *Contes de ma mère l'Oye*, par M. Perrault. Ce sont des bagatelles auxquelles il s'est amusé autrefois pour réjouir ses enfants».⁶⁰

Sofferamoci un istante su questo termine *bagatelles*, già presente come s'è visto sulla scena dell'Hôtel de Bourgogne nel 1696, poi ripreso ne *Les Fées* sotto il sinonimo *fariboles*⁶¹. È un termine centrale nella dialettica dei dibattiti intorno alle fiabe e ci permette di capire come la commedia si situa nella *Querelle des fées*. Lo usa Perrault stesso nella prefazione ai *contes en vers* del 1694, dove, per rispondere alle critiche, afferma che le sue *bagatelles* non sono solo *bagatelles* perché uniscono il piacere e l'istruzione. Lo usano i suoi avversari riducendolo al senso dispreggiativo di folclore e di racconto per bambini. Lo usano quelli più inclini a condividere le tesi dei *Modernes* e quindi favorevoli a Perrault, come il giornalista di «Le Mercure galant», che conclude proprio con questo *bagatelles* un lungo commento misurato della raccolta nel numero di febbraio 1697, dove ricorda la precedente pubblicazione della *Belle au Bois dormant*, cerca diplomaticamente di giustificare l'anonimato mantenuto dall'autore, rimescola tutti gli argomenti usati dalla critica, sia negativi (racconti destinati a bambini, ripresi a un fondo antico e movente e non creazione individuale autoriale), sia positivi (patrimonio trasmesso dalle famiglie, adeguazione dello stile al narrato, elevazione morale del racconto), e si dichiara finalmente in sintonia con la definizione di Perrault sul «merito», cioè il valore estetico e morale, di simili *bagatelles*:

[...] l'auteur vient de donner un recueil de contes qui en contient sept autres. Ceux qui font de ces sortes d'ouvrages sont ordinairement bien aises qu'on croie qu'ils sont de leur invention. Pour lui, il veut bien qu'on sache qu'il n'a fait autre chose que de les rapporter naïvement en la manière qu'il les a ouï conter dans son enfance. Les connaisseurs prétendent qu'ils n'en sont que plus estimables, et qu'on doit les regarder comme ayant pour auteurs un nombre infini de pères, de mères, de gouvernantes et de grands-mères et de grand-amies, qui, depuis peut-être plus de mille ans, y ont ajouté en enchérissant toujours les uns sur les autres d'agréables circonstances qui y sont demeurées pendant que tout ce qui était mal pensé est tombé dans l'oubli. Ils disent que ce sont tous contes originaux et de la vieille roche, qu'on retient sans peine et dont la morale est

⁵⁹ *Correspondance de l'Abbé Du Bos* 1670-1742, Alfred Lombard (ed.), Hachette, 1913, e Slatkine reprints 1969, lettera del 26 febbraio 1699, a Bayle: «M. Perrault a traduit en vers français le recueil de fables d'un Italien qui écrivait il y a 200 ans nommé Gabriele Faerno. Il justifie sa mémoire dans la préface sur l'accusation de plagiat intentée contre lui par Monsieur de Thou [...] L'abbé de Villiers a donné des *Entretiens sur les contes des fées*, pour faire voir l'impertinence de ces ouvrages; c'est sur quoi il ne sera pas contredit. J'aimerais autant faire un livre pour prouver que la rhubarbe est amère et que le vin enivre quand on en boit trop», p. 38.

⁶⁰ Allude al privilegio della fine ottobre 1696 che precede la pubblicazione.

⁶¹ *Supra*, p. 13, e anche *Commento*, 7.32, *fariboles*.

très claire, deux marques les plus certaines de la bonté d'un conte. Quoi qu'il en soit je suis fort sûr qu'ils vous divertiront beaucoup et que vous y trouverez tout le mérite que de semblables bagatelles peuvent avoir.⁶²

Questo giudizio diplomatico è inoltre, in modo significativo, preceduto nel giornale dall'annuncio di altre due pubblicazioni serie e programmatiche di Perrault: il quarto volume conclusivo del *Parallèle des anciens et des modernes*,⁶³ che vuol mettere un termine definitivo alla *Querelle des Anciens et des Modernes*, nonché il primo tomo della raccolta di biografie intitolata *Les Hommes illustres qui ont vécu en France pendant ce siècle*⁶⁴ dello stesso, contribuzione ambiziosa alla valorizzazione del patrimonio artistico e culturale 'moderno'. La commedia integra ovviamente le posizioni diplomatiche e la complessità di questo discorso critico. Dietro i diversi elementi di parodia già menzionati, la posizione di Destouches e di Monsieur B*** resta nella linea del giornale. L'abbinamento del titolo e del sottotitolo partecipa a equilibrare denuncia e valorizzazione. Se la restituzione del titolo «basso» rinvia ovviamente al carattere folcloristico e fanciullesco delle fiabe e può essere considerata una denuncia delle scelte editoriali di Perrault nel 1697, il titolo principale, *Les Fées*, è una presa di posizione abile a favore delle tesi del capo dei *Modernes*, perché la fiaba alla quale rinvia, che non è passata alla posterità come le altre, va letta innanzitutto, coll'opposizione tra la figlia cortese che sputa gemme, fiori, rose e la sorellastra collerica e spiacente che sputa serpi, rane, rospi, come una metafora del dibattito in corso sul valore letterario o meno della fiaba di magia, e sulla sua modernità.

La *Querelle des fées* non si situava però solo sul piano letterario. Le analisi più recenti delle raccolte di fiabe di fine Seicento-inizio Settecento hanno messo in rilievo il loro carattere di «racconti al femminile»,⁶⁵ e la necessità di considerare il nuovo genere di moda sotto un angolo sociologico, come spazio privilegiato dell'emergenza di rivendicazioni nuove, addirittura protofemministe, che suscitano le controversie. Le numerose donne letterate presenti e attive nei salotti della *Préciosité* riguardavano difatti la fiaba di magia come una via per imporsi come autrici, e difendevano ovviamente il loro riconoscimento come genere letterario

⁶² Ivi, febbraio 1697, pp. 250-252.

⁶³ Si tratta della rifondazione dei saperi in tutti campi attinenti a quelli, presentata sotto forma di un dialogo tra tre personaggi, *Le Président* che rappresenta gli *Anciens*, difende l'antichità e qualifica le cose moderne di «imitazioni»; *L'Abbé* partigiano dei *Modernes*; e *Le Chevalier*, intermediario che permette al dialogo di progredire. Il giornale insiste sulla generosità di Perrault scrivendo: «L'amour de la paix lui a fait abandonner cette entreprise, et [...] il a mieux aimé se priver du plaisir de prouver la bonté de la cause qui lui semblait invincible, que d'être plus longtemps brouillé avec des hommes d'un aussi grand mérite que ceux qu'il avait pour adversaires» (ivi, pp. 241-249). Perrault tratta di astronomia, geografia, navigazione, guerra, filosofia, musica, medicina, cercando di dimostrare che se i *Modernes* vi si mostrano tecnicamente più abili degli *Anciens*, questi avevano già approfonditi a livello teorico la conoscenza di queste arti e di queste scienze.

⁶⁴ CHARLES PERRAULT, *Les Hommes illustres qui ont vécu en France pendant ce siècle. Recueil de cent portraits d'hommes illustres de toutes sortes de professions*, Paris, Antoine Dezailler, 1696 (t.1)-1700 (t.2).

⁶⁵ Cfr. sempre GAILLARD - MAISONNEUVE, *Charles Perrault*, cit., «Le conte au féminin», p. 57, e JASMIN, *Naissance du conte au féminin*, cit., *passim*; nonché SOPHIE RAYNARD, *La Seconde préciosité. Floraison des contes de 1690 à 1756*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2002.

alto, il che fa entrare il *conte de fées* nella letteratura *galante*. Oltre le già citate Mme d'Aulnoy e Melle L'Héritier, va ricordata la 'scandalosa' Melle Charlotte-Rose de Caumont la Force, amante, tra l'altro, dell'attore Baron della Comédie-Française, autrice della raccolta *Le Conte des Contes* (1698), ma anche di pamphlets, *Les Noëls*, contro i quali il re si irritava molto, che fu accusata di 'ratto di seduzione' sul figlio di un potente finanziere, il presidente Brion, di qualche anno più giovane di lei, che l'aveva sposata segretamente nel 1687⁶⁶. Oppure Melle Bernard, autrice di *Riquet à la Houppe*, ma anche di romanzi più o meno storici intrisi di rivendicazioni protofemministe come *Le Commerce galant* e *Les Malheurs de l'amour*, in cui l'autrice denuncia i conflitti tra patriarcato e matriarcato, e difende il governo delle donne.⁶⁷ Va soprattutto ricordata Henriette-Julie de Castelnau de Murat, anche lei donna avventurosa e ribelle, sposa di un uomo violento e senza scrupoli dal quale si separa dopo tre anni, nel 1694, accusata poi di impietà e di omosessualità, strettamente sorvegliata, come i nostri comici, dal d'Argenson e costretta a esiliarsi nel suo castello di Loches, da quale cercò di fuggire sotto abito maschile.⁶⁸ È l'autrice dei *Nouveaux Contes de fées* (1698) e di *Les Histoires sublimes et allégoriques* (1699)⁶⁹ la cui epistola dedicatoria, intitolata decisamente «Aux fées modernes», va considerata come il manifesto della fiaba 'au féminin'. In questo testo, il Perrault dei *Contes de ma mère l'Oye*, e particolarmente della fiaba *Les Fées* coll'evocazione delle gioie «piante e sputate», viene accusato di rinviare le fate a un passato grossolano e folcloristico (allusione alle nutrici e alle serve), che le autrici intendono invece raffinare ed elevare attraverso lo stile:

Les anciennes fées, vos devancières, ne passent plus que pour des badines auprès de vous. Leurs occupations étaient basses et puériles, ne s'amusant qu'aux servantes et aux nourrices. Tout leur soin consistait à bien balayer la maison [...] et les effets les plus considérables de leur art se terminaient à faire pleurer des perles et des

⁶⁶ Il figlio del Presidente era più giovane della moglie, cosicché venne applicata una legge, apparsa negli anni 1680, che puniva gli abusi nella celebrazione del matrimonio. Mlle de la Force era stata protetta dal re, era amica di Madame la Dauphine, dama di compagnia della duchessa di Guise, scrive versi per *Mademoiselle*, ma anche *pamphlets*. Proprio in quegli anni 1696-97-98 fu costretta dal re a ritirarsi in un convento, con una pensione conservata grazie all'intervento di Mme de Maintenon. La sua raccolta *Les Contes des contes*, titolo dato dall'editore, parve nel 1698, ma fu scritta certamente prima. Fa indiscutibilmente parte della «seconde préciosité», RAYNARD, *La Seconde préciosité*, cit., pp. 67-69.

⁶⁷ Catherine Bernard scrisse due tragedie per la Comédie-Française, tra le prime scritte da una donna (*Laodamie*, 1689, e *Brutus*, 1691). Faceva parte dei circoli della *Préciosité*, sin dal 1680, romanziera, amica di Fontenelle e di Pradon tra i Moderni, e protestante. Aderì al cattolicesimo dopo la catastrofica *Révocation de l'Edit de Nantes* nel 1685. Fu coronata dall'Académie Française nel 1691, 1693 e 1697, e dall'Académie des Jeux floraux di Tolosa. Frequentava il salotto di Jeanne l'Héritier de Villandon. Oltre *Riquet à la Houppe*, scrisse la fiaba di moda, *Le Prince rosier*.

⁶⁸ Henriette-Julie de Castelnau. Sposa Nicolas de Murat nel 1691 in condizioni pare molto rocambolesche. A Parigi, nei salotti, si lega con Mme d'Aulnoy, Catherine Bernard et Melle de la Force. Sorvegliata dal d'Argenson, fu arrestata nel 1702: «Mme de Murat a été enfin arrêtée avec beaucoup de circonspection et de ménagement, et sera conduite au château de Loches» (cfr. *Les Mémoires de la Comtesse de M*** avant sa retraite servant de réponse aux Mémoires de St-Évremond*, Paris, J.-L. de L'Orme, 1698, Livre quatrième).

⁶⁹ MME MURAT, *Histoires sublimes et allégoriques*, Paris, Delaune, 1699, *Épître aux fées modernes*. Nell' *Avertissement* che precede questa epistola, si vanta palesemente di aver preso l'ispirazione per le sue fiabe a Straparola, e quindi alla letteratura e non ai racconti da nutrici, denunciando anche quelli che non dichiarano apertamente le loro fonti e restano dei 'folcloristi'.

diamants, moucher des émeraudes et cracher des rubis [...] C'est pourquoi tout ce qui reste de leurs faits et gestes ne sont que des contes de ma mère l'Oye.

Proprio a queste autrici colte e ribelli, pronte a rivendicare la loro indipendenza – sono tutte accolte nella prestigiosa accademia dei Ricovrati di Padova, celebre per la sua apertura eccezionale alle donne –, e più probabilmente a Mme D'Aulnoy se consideriamo la cronologia delle sue pubblicazioni, alludeva Monsieur B***, nell'*Arlequin misanthrope* quando fa dire al libraio con il quale Arlequin discute dei libri venduti in libreria, a proposito delle *bagatelles* richieste ciecamente dal pubblico, che sono opere senza fondo, prodotte da «*diseurs de rien*» (allusione al carattere orale e all'ingenuità delle fiabe) e da un «*auteur femelle*» che scrive un libro intero in una notte (III, sc. 4, 9-14):

LE LIBRAIRE	[...] ils ne laissaient pas d'acheter fort cher les bagatelles que me fournissaient trois grands diseurs de rien, et un auteur femelle, dont la plume avait encore plus de rapidité que la langue.
ARLEQUIN	Je ne m'étonne pas si elle a fait tant de volumes.
LE LIBRAIRE	C'était une aimable femme. Elle faisait un livre en une nuit.
ARLEQUIN	Les jolies femmes de ce temps-ci, n'emploient pas si mal les leurs.

Portare sulla scena la *Querelle des fées* era quindi occasione per gli autori di riproporre nuovamente nella loro commedia un'altra tematica ricorrente del repertorio degli Italiani, quella della 'difesa delle donne', particolarmente abbondante nelle *pièces* degli anni che seguono la pubblicazione della *Satira X* di Boileau, *Contre les femmes* (1694), considerata misogina e scandalosa dai *Modernes*.⁷⁰ Perrault aveva subito ribattuto con *L'Apologie des femmes* (1694), seguito da altri,⁷¹ e, all'Hôtel de Bourgogne, Monsieur de B*** aveva proposto successivamente *Arlequin défenseur du beau sexe* (maggio 1694) e *La Fontaine de Sapience* (luglio 1694),⁷² seguito da Monsieur B*** con *La Fausse Coquette* (dicembre 1694),⁷³ e un anno dopo con *La Thèse des dames ou Colombine défenseur du beau sexe*, creata il 7 maggio 1695.⁷⁴ Nell'*Arlequin défenseur du beau sexe*, la satira misogina di Boileau veniva chiaramente denunciata attraverso una

⁷⁰ PASCAL DEBAILLY, *Nicolas Boileau et la Querelle des Satires*, «Littératures classiques», 68/1, 2009, pp. 131-134. Un'edizione recente della *Satire X* sta in Appendice a *Arlequin défenseur du beau sexe*, nel tomo V di GHERARDI, *Théâtre italien*, ed. par Catherine Dumas - Céline Parinaux - Isabelle Ligier-Degauque, Paris, Classiques Garnier, 2022, pp. 437-460.

⁷¹ PERRAULT, *Apologie des femmes*, Paris, Coignard, 1694. Pare che il testo fosse pronto prima della pubblicazione della satira di Boileau. PIERRE HENRY, *Le pour et le contre du mariage avec la critique du Sieur Boileau, satires*, Lille, Fiévet, 1694; NICOLAS PRADON, *Réponse à la Satire X du Sieur D*** (Despréaux)*, Paris, JB de La Caille, 1694; e JEAN-FRANÇOIS REGNARD, *Satire contre les maris, Réponse à la satire X du sieur D****, Paris, JB de La Caille, 1694.

⁷² François Moureau attribuisce *Arlequin défenseur du beau sexe* a Dufresny. Ne *La Fontaine de Sapience*, Monsieur de B*** riprende il tema: Angélique deve sopportare la gelosia di Scaramouche mentre Lisette ha un 'marito alla moda'. Angélique le consiglia di prendere anche lei amanti, ma Lisette non trova uomini che possono soddisfarla. Vi si trova anche una scena metateatrale dove Arlequin, sotto gli abiti del pedante Crassotius, è invitato da Oronte a dare il suo parere su *Arlequin défenseur du beau sexe*, p. 232.

⁷³ Cfr. MONSIEUR B***, *La Fausse Coquette*, a cura di Camilla Cederna, Venezia – Santiago de Compostela, Lineadacqua, 2018 (www.usc.gal/goldoni); cfr. *Commento*, 7.25 *coquetterie*.

⁷⁴ *La Thèse des dames* è imperniata sull'opposizione fra la fedeltà e l'incostanza, che Colombine stima altrettanto lecite per le donne, specie se sono fidanzate o sposate con militari e soldati. Nel *couplet* finale, invita apertamente

lunga battuta pronunciata da Colombine nel finale, la quale, mescolando, come spesso faceva, i due piani contrari dell'accusa e della difesa, proponeva una lunga glose parodica della *Satira X*, in versi alessandrini, dove ironizzava sulle nuove e moderne occupazioni delle donne (dedicarsi alla scienza, andare a sentire le tragedie liriche di Lully, leggere romanzi cavallereschi) e fingeva di voler disgustare il giovane innamorato Octave dal matrimonio (t.V, III.1). Dopo di che, Arlequin pronunciava solennemente un *Plaidoyer pour la défense des femmes* in aperta risposta a Boileau (*un satirique auteur*), in cui i mariti vengono accusati di essere responsabili delle corne che portano in capo:

Moi qui jadis au dépens de nos belles
 ai maintes fois diverti tout Paris,
 je vais prendre parti pour elles (*altri tempi altre cure*).
 Loin d'aspirer au faible honneur
 de faire rengainer par mes doctes critiques
 d'un satirique auteur
 les expressions caustiques,
 je regarde en pitié le pauvre genre humain [...]

Arlequin abolisce poi tutte le distinzioni tra donne volgari e donne di alto rango (*les grandes*), quelle vestimentarie ma persino le distinzioni di età, concludendo di nuovo che, se gli uomini diventassero ragionevoli, le donne lo sarebbero anche loro.

Dietro la parodia delle fiabe, *Les Fées* riprende elementi di questa difesa. L'intreccio sentimentale può persino essere considerato una versione fiabesca accorciata di quello dell'*Arlequin défenseur du beau sexe*, in cui il conte di Persillet, vedovo, rifiuta che sua figlia Isabella sposi il suo amante, Octave, pretendendo, da parte sua, di sposare Colombine, benché sia innamorata di Arlequin. Il re Croquignollet de *Les Fées* sembra fare eco al conte di Persillet, sia nella consonanza faceta del nome,⁷⁵ sia nella sua assurda paura del fato che mette la propria figlia in pericolo di essere divorata da un Orco: l'uno e l'altro deridono la tirannide dei padri e mariti, e le violenze esercitate sulle donne a nome dell'onnipotenza maschile. Si ritrova il duetto centrale di Colombine e Arlequin, ardenti difensori del bel sesso. Lei, con la doppia parte⁷⁶ di fata 'gentile' che salva Octave e conferisce ad Arlequin il potere di liberare gli amanti, e di Dama 'ben regolata' trasformata in orologio a pendolo che elenca le occupazioni rituali di una sua giornata, segnate nel suo «*Agenda de coquetterie*» (ora del gioco, ora della musica, ora della conversazione e del *bel esprit*, 7.25), approfondisce la duplicità già assunta da

le donne ad essere incostanti e leggere, perché, secondo lei, la costanza e la fedeltà sono chimere, e l'amore è un «fardello troppo pesante per un cuore».

⁷⁵ Il nome di Persillet con il diminutivo ricorda anche i nominativi ridicoli di molte fiabe. Ricorda la Persinette protagonista di un racconto di Melle de la Force, del 1698, che riprende un racconto di Giovanbattista Basile, 'Petrosinella', in *Lo Cunto de Li Cunti*, e sarà poi all'origine del famoso racconto di *Raiponce* di Grimm.

⁷⁶ Si ricordi anche la più anziana commedia in tre atti di Fatouville rappresentata nel 1685, *Colombine avocat pour et contre*, in *Le Théâtre italien*, cit., TI 1700, t. 1.

Colombine nella commedia del 1694, in cui rideva della futilità e delle pretese intellettuali delle *coquettes* che mostrano «*dehors bien réglés*»,⁷⁷ ma applaudiva poi al *plaidoyer* di Arlequin. Quest'ultimo, munito com'è ne *Les Fées* della bacchetta magica datagli dalla fata, ritrova in un certo senso la carica suprema e onnipotente di «*arbitre souverain et juge*» negli affari donneschi che assumeva trionfalmente nell'*Arlequin défenseur du beau sexe*, e si impone di nuovo come liberatore e difensore ultimo degli amanti, ai quali lui consiglia di sposarsi senza aspettare il permesso del padre. Cosicché anche Isménie, costante e decisa come deve essere un'eroina tragica, fino a preferire la morte all'orrendo matrimonio coll'Orco cannibale, diventa un esempio di donna libera, affrancata dall'autorità paterna, e pronta a disubbidire per amore. L'oscillazione del discorso 'femminista' tra lode della donna virtuosa, fedele e saggia, e difesa della donna civetta sì, ma avventurosa e indipendente, è anche, ne *Les Fées*, rappresentata dalla doppia parte assunta da *Babette la chantense*, che da un lato, nell'aria seria della strana 'fata capo', esalta le armi usate dalle donne per trionfar degli uomini – la bellezza per le donne volgari, la forza dell'animo per le *grandes*, cioè le nobildonne dell'alta aristocrazia, abolendo anch'essa le distinzioni di classe –, e dall'altro, nei *couplets* finali della Ninfa-farfalla che si lascia attrarre dal fuoco di un giovane incostante e si brucia le ali, deplora la debolezza e la fragilità delle donne sempre in cerca d'amore ma sempre abusate e deluse.

La satira politica: la goccia che fa traboccare il vaso?

In *Les Fées*, tuttavia, i 'sali satirici' non si limitano a deridere le fate moderne e le loro pretese ad accedere alla gloria letteraria, né a lanciare difese provocatorie in favore del bel sesso. Dietro la futilità dell'intreccio, la commediola integra anche, attraverso nomi e qualifiche parlanti, giochi di parole, metafore, e doppi sensi sparsi nell'intreccio e particolarmente nelle due fiabe *en abyme*, frecce acute che alludono al contesto politico e geopolitico degli anni 1695-1697, e più precisamente a personalità altolocate, addirittura interne alla cerchia della famiglia reale.

Torniamo alla doppia fonte. Perché riprendere sul modo burlesco sia l'intreccio, sia i personaggi della *Méduse* di Boyer, programmata e sostenuta dal nuovo direttore dell'Académie de Musique, Monsieur de Francine, genero di Lully, che si dimostrava piuttosto benevolo e generoso verso gli Italiani, cercando di sopire le tensioni antieriori?⁷⁸ La risposta va cercata

⁷⁷ *Arlequin défenseur dr beau sexe*: «COLOMBINE [...] Nos dehors sont réglés, nos airs sont gracieux, nos mines sont modestes» (III, sc. ultima). Ma come sempre la difesa non esclude la critica: «Tournez la médaille, rien n'est plus bizarre que notre humeur, rien n'est plus faux que notre mérite», lei vede nella *coquetterie* il vero fondo dell'umore delle donne.

⁷⁸ DE LA GORCE, *L'Académie Royale de Musique et la Comédie-Italienne*, cit., segnala un accordo passato alla fine dicembre 1696, tra Monsieur de Francine e L'Hôtel de Bourgogne, a proposito del pagamento di abiti di scena.

proprio nel contesto politico. La molto mediocre *Méduse* di Boyer è un prodotto tipico del declino delle fastose feste di corte e di divertimenti cantati e ballati elaborati alla gloria del re. Confrontata a *Persée*, tragedia lirica della coppia Quinault-Lully,⁷⁹ creata con gran fasto di scenografia a Versailles il 17 aprile 1682, colla quale *Méduse* condivide l'ispirazione ovidiana, l'opera di Boyer risulta però una pallida copia di *Persée*, forse l'opera più emblematica dell'esaltazione del sovrano attraverso gli spettacoli di corte. In *Persée*, la riscrittura del mito è interamente dedicata a glorificare l'onnipotenza della monarchia assoluta. Persée, figlio di Giove, amato disperatamente da Mérope, si è innamorato di Andromède, figlia di Calliope e Céphée e nipote di Mérope, ma già promessa sposa a Phinée. Persée si dichiara campione della principessa e pronto ad aiutare i suoi genitori minacciati da Méduse e dalle sue sorelle, le Gorgones. Reso invicibile dalla spada e dalle ali dategli dai Ciclopi, nonché dallo scudo offertogli dalle ninfe di Pallade, e coll'aiuto di Mercurio che addormenta le Gorgones, Persée riesce a tagliare la testa di Méduse. Tornato a corte, deve liberare Andromède da Giunone la quale, coll'aiuto di Nettuno, ha offerto la principessa alla crudeltà di un mostro terribile. Persée, uscito vittorioso dal combattimento, è dichiarato invicibile («Le Monstre est mort, Persée en est vainqueur, / Persée est invincible», IV.7), e si prepara a sposare Andromède, che si è già dichiarata non insensibile all'amore del liberatore. Questi è poi sfidato dal gelosissimo Phinée e dai suoi partigiani, ma esce di nuovo vittorioso dal combattimento petrificando Phinée colla testa di Méduse, e finisce elevato da Giove nel cielo con Andromède, Cassiope et Céphée. Questa riscrittura del mito, ovviamente apologetica, è da mettere in relazione diretta colla fine della guerra detta di Dévolution, cominciata nel 1672, che opponeva la Francia alla Tripla Alleanza (Provincie Unite, Spagna, Impero) riunita contro le troppe pretese di espansione territoriale del sovrano francese in Europa, guerra che si era conclusa, a favore della Francia, nel 1679 colla Pace di Nimègues. Chiarissimi i versi che precedono l'ultimo combattimento di Persée all'atto quinto: «Armons-nous, punissons l'audace des rebelles», perché suonano come una giustificazione della guerra. Ancora più chiari quelli cantati da Venere nell'ultima scena dell'atto: «Mortels vivez en paix, vos malheurs sont finis», esaltazione rassicurante della pace ristabilita. Persée, eroe divino e invicibile, era dunque la proiezione scenica

Francine si portò garante degli Italiani di fronte ai loro creditori, con forse l'idea di poter nel futuro recuperare questi abiti. Nondimeno, nel 1697, dopo la cacciata, pagò tutte le somme dovute agli Italiani. Si sa che Monsieur de Francine proteggeva anche l'Abbé Boyer (cfr., *supra*, n. 36).

⁷⁹ QUINAULT, *Persée*, cit., 1682. La rappresentazione era prevista nel cortile d'onore, come di solito, ma le condizioni meteorologiche costrinsero Vigarani ad elevare un teatro provvisorio nelle scuderie del palazzo. Fu poi ripresa il giorno dopo all'Académie de Musique, e di nuovo offerta in agosto al pubblico parigino per festeggiare la nascita del Delfino.

del re-guerriero,⁸⁰ onnipotente e vittorioso, arbitrio delle sorti in Europa. La storia ci insegna che questa vittoria era solo una mezza vittoria, e che la pace fu di breve durata. La guerra degli anni 1672-1679 aveva indebolito economicamente il regno, indebolimento che fu ancora aggravato dalla disastrosa Révocation de l'édit de Nantes nel 1685, all'origine di gravi dissensi e lotte micidiali interni e esterni. Nel 1688, la Francia indebolita è di nuovo in guerra, deve affrontare un'altra alleanza, ancora più larga, di sovrani europei, irritati dalle reiterate pretese di espansione francese nei territori germanici e particolarmente nel Palatinato.⁸¹ È la Guerra della Ligue d'Augsbourg, una guerra cominciata nel 1689 e terminata colla firma della Pace di Ryswick nel settembre 1697 dopo lunghissimi negoziati. La monarchia francese deve finalmente cedere e restituire diversi territori, come Strasburgo, e il ducato di Lorena e di Bar, restituito nel maggio 1697 al giovane duca-erede, Leopoldo I.⁸² Si capisce perché, negli anni 1696-1697, si tentò di rianimare l'immagine vittoriosa del sovrano con delle riprese di *Persée* a Parigi e a Lione.⁸³ L'intento di Boyer andava forse anche in questo senso: integra nei suoi versi allusioni entusiaste alla grandezza dell'eroe («*Persée est le plus grand, le plus fier des mortels. / Tu vois quel bruit, quelle gloire éclatante / suit déjà sa valeur naissante*»; I.1). Ma la sua riscrittura del mito è indiscutibilmente segnata dall'indebolimento della monarchia e del monarca. *Persée* non è più un eroe guerriero e vittorioso, invincibile e di essenza divina, è solo un innamorato che fugge su una nave con la sua amante per non cedere alla passione di Méduse. Non affronta nessun combattimento, né dimostra nessun valore guerriero, non è lui a vincere Méduse, ma Minerva; non salva Isménie dalla pietrificazione, tocca ancora a

⁸⁰ Su settantadue anni di regno, quarantacinque sono consacrati alla guerra.

⁸¹ La Lega d'Augsbourg riunisce le Province unite, l'Inghilterra (Guglielmo III di Orange Nassau salito sul trono nel 1689), l'Impero (Leopoldo I), il ducato di Savoia (Vittorio Amedeo II), la Spagna (Carlo II), la Svezia, il Portogallo, la Scozia. Centrale nella posizione offensiva della Francia, era la questione dei diritti di Madame d'Orléans, principessa Palatina, nata in Baviera, su vari territori e beni del Palatinato dopo la morte di suo padre, e quella di suo fratello, senza erede, nel maggio 1685. Il nuovo Elettore, il duca di Neubourg, rifiutava di restituire tutti i beni richiesti, ai quali, secondo lui, la principessa aveva rinunciato al momento del matrimonio col duca d'Orléans. Louis XIV contestò questa rinuncia, rompendo i negoziati e mandando le sue truppe nel Palatinato (cfr. JACQUES BERNARD, *Mémoires des négociations de la paix de Ryswick*, La Haye, Moetjens, 1699-1707, t. 1, 1699, pp. 68-76; e t. 2, 1699, pp. 234 e ss., «Droits de Mme d'Orléans»; e anche *Négociations de la Paix de Ryswick par Monsieur D****, i. e. José Freire de Monteroyo Mascarenhas, La Hague, chez l'auteur, 1697, 2 tt. in un vol., che esamina in modo critico nella prima parte tutte le pretese del re di Francia «sur chacun des Sérénissimes Alliés» e nella seconda quelle, contrarie, dei sovrani della Lega sulla Francia.

⁸² Le questioni legate alla Lorena sono trattate a partire dall'8 ottobre 1696 fino a maggio 1697. Il 15 maggio 1697, il rappresentante della duchessa-madre di Lorena, Eléonore, presenta una proposta per accelerare i negoziati, secondo la quale il re avrebbe dovuto restituire Nancy e dintorni, ma anche l'Hôtel de Lorraine a Parigi, contro un passaggio per gli eserciti reali sul territorio del Duca (BERNARD, *Mémoires des négociations*, cit., t. 3, p. 302), nonché un diritto sul reddito di diverse *Salines* che il re aveva fatto rinnovare (Dieuse, Moyenvic, Marsal, Château Salins, Rosières; ivi, p. 304).

⁸³ Louis-François Ladvoat vi allude spesso nelle lettere a l'Abbé Du Bos, sottolineando la creazione di nuove scene e decorazioni, ma stimando che i soggetti tratti dalle *Metamorfosi* di Ovidio non danno luogo a opere di qualità (lettera del 13 gennaio 1696). Si augura nondimeno che *Persée* sia rappresentato fino al Carnevale, e persino fino a Pasqua. Fu rappresentato a Lione nell'inverno 1696-1697.

Minerva restituirla la sua forma umana. La vittoria e la gloria cantata nel finale sono quelle della virtù di Minerva, che esorta Persée a ricercare la gloria, e sprona gli amanti alla ragione.⁸⁴

Ridurre *Méduse* in una fiaba di magia e rimescolarla con i *Contes de ma mère l'Oye*, abbassa ancora la gloria e l'invincibilità dell'eroe, che diventa il flebile innamorato Octave caduto dal cielo accompagnato dal buffo Pierrot, e finisce pietrificato per non essere divorato, com'è anche pietrificata la sua benamata Isménie. Accanto a loro, la coppia reale è ridotta al piccolissimo re Croquignollet, burlato dall'Orco che gli ruba la figlia insieme alla torre dove è rinchiusa, che esce poi da un'urna come farebbe una lumaca e deve abdicare ogni autorità. Questo sapeva certamente, per i contemporanei, di provocazione diretta alla famiglia reale. Non dimentichiamo che i *Contes* di Perrault, sia quelli in versi, sia quelli in prosa,⁸⁵ sono tutti dedicati a *Mademoiselle*, principessa d'Orléans, nipote prediletta del re, il cui matrimonio con l'erede del ducato di Lorena e di Bar, celebrato poi nell'autunno 1698, faceva parte dei negoziati di Ryswick negli anni precedenti.⁸⁶ Alla questione dell'avvenire matrimoniale di *Mademoiselle* allude proprio nell'edizione dei *Contes* del 1697, la dedica (*A Mademoiselle*), firmata Pierre Darmancour e situata dopo il frontespizio colla vecchia filatrice che racconta fiabe, in cui la dedicataria viene paragonata a una principessa da fiaba,⁸⁷ e che è significativamente preceduta da una illustrazione dove due putti, seduti su uno zoccolo di pietra, sostengono il motto della damigella, *Pulcra et nata coronae*, tradotta sullo stesso zoccolo con «Je suis belle et suis née pour être couronnée». Non è il caso di entrare qui nei dettagli del matrimonio di *Mademoiselle* con il duca di Lorena, matrimonio altamente diplomatico e politico come erano tutti i matrimoni di teste coronate, che permise al re di conservare un diritto di passaggio per i suoi eserciti sui territori del duca.⁸⁸ Nondimeno va ricordato che il re aveva tentato pochi anni prima, spinto in questo senso da Mme de Maintenon, di maritare questa nipote con un

⁸⁴ *Méduse*, V.9 (ultima): «Aimez, mais en aimant songez que dans un cœur / la raison et l'amour sont rarement ensemble. [...] On apprend dans cette cour / l'art d'aimer et d'être sage».

⁸⁵ Cfr. *supra*, n. 47.

⁸⁶ Scrive la principessa Palatina, 10 ottobre 1698: «Nous avons trouvé ici le courrier qui nous apporte les dispenses pour le mariage de ma fille. Il aura donc lieu lundi prochain, et deux jours après elle se mettra en route. Vous pouvez imaginer comme mon cœur est gros, et que je suis plus près de pleurer que de rire», in *Correspondance complète de Mme la duchesse d'Orléans, née princesse Palatine, mère du Régent, traduction nouvelle de M.G. Brunet, accompagnée d'une annotation historique, biographique et littéraire du traducteur*, t. I, Paris, Charpentier, 1863, p. 34. Dei negoziati e del matrimonio parla anche a lungo Saint-Simon nei *Mémoires complets et authentiques*, cit., t. 4, ch. LXII, pp. 34 e ss., sottolineando la differenza di rango tra il duca di Lorena e *Mademoiselle*, che provocò dissensi per questioni di precedenza al momento del matrimonio. Secondo Saint-Simon, benché l'alleanza con il duca di Lorena non fosse prestigiosa come sarebbe stata se lei avesse sposato l'Imperatore, *Mademoiselle* «fut ravie de se voir délivrer de la dure férule de Madame», p. 35.

⁸⁷ PERRAULT, *Histoires ou contes*, cit, Dedica: «Pouvois-je mieux choisir pour rendre vraisemblable / ce que la Fable a d'incroyable? / Et jamais Fée, au tems jadis, / fit-elle à jeune créature / plus de dons, et de dons exquis, / que vous en a fait la Nature?». Occorre notare che, nella *Belle au bois dormant*, la principessa Aurore è dotata dalle fate da tutte le perfezioni: «La Princesse eut par ce moyen toutes les perfections imaginables».

⁸⁸ Cfr. *supra*, n. 82.

suo figlio illegittimo, il duca du Maine, figlio della Montespan, come aveva fatto poco prima, suscitando le furie della principessa palatina, unendo in matrimonio Françoise-Marie de Bourbon – anch’essa figlia della Montespan – con Philippe d’Orléans, fratello di *Mademoiselle* e futuro Regente di Francia. Altre alleanze più prestigiose – con il re d’Inghilterra, Guglielmo III d’Orange Nassau, salito sul trono nel 1689 e vedovo sin dal 1694, o con Giuseppe II, futuro imperatore, su suggerimento del Papa – furono discusse per *Mademoiselle*, senza risultato, sicché, proprio nel gennaio 1697, la principessa d’Orléans era ancora zitella a vent’anni passati, e sua madre aspettava con un’ansia falsamente rassegnata il risultato dei negoziati di pace nei quali erano discusse varie alleanze matrimoniali tra le case regnanti europee.⁸⁹ Nella parodia della *Méduse*, il personaggio di Isménie, impedita di amore e di matrimonio a causa del ridicolo padre Croquignollet, fiabescamente detto «premier prince du monde qui avait des talents pour endormir les petits enfants» (III.15), potrebbe essere un’allusione coperta alla principessa in cerca di marito, e al debole Monsieur d’Orléans, padre di *Mademoiselle*. A questo contesto di matrimoni politici e di guerra, allude in modo ancora più sottile il personaggio di Pétille, nel secondo racconto interno, distaccato dall’intreccio sentimentale, che, come spesso i racconti *en abyme*, può essere preso come principale chiave di deciframento dell’intera commedia e del messaggio satirico. Pétille è figlia di un prepotente re guerriero, Brutalin, ‘nome parlante’, che ha invaso le terre del suo vicino: evidente caricatura delle pretese territoriali di Luigi XIV sul Palatinato ed altrove. Pétille è inoltre una principessa desiderosa di sposarsi per fare «come sua madre»: «Pétille voulait se marier, parce qu’elle en avait envie, et elle disait toujours tout ci, tout ça, je suis déjà grande, ma mère le fut, je voudrais bien l’être» (5.2). Pétille finisce con lo sposare l’ingenuo principe Bonbenest Bonbeninguet, altro nome parlante, spossato dai suoi territori. Il matrimonio principesco è certo il finale classico delle fiabe, ma qui quest’esito felice sa di ridicolo, appare come la proiezione dello sperato matrimonio di *Mademoiselle* con una testa coronata, ardentemente desiderato dalla prepotente madre. Meno evidente è la situazione in cui si trova Pétille quando è costretta, senza saperlo, a gestire in seno il figlio neonato e miniaturizzato di Bonbeninguette morta. Qui, forse, alla questione della restituzione del ducato di Bar e del matrimonio di *Mademoiselle*, gli autori de *Les Fées* sovrappongono abilmente un’altra questione di ‘successione’ che diede luogo anch’essa ad aspri dibattiti durante i negoziati di Ryswick, esattamente nei primi mesi

⁸⁹ *Correspondance complète de Mme la duchesse d’Orléans*, cit. Il 22 gennaio 1697, scrivendo a una amica inglese, la principessa Palatina afferma di tenere in grande stima il re Guillaume III, e che, come genero, lo preferirebbe all’imperatore. Ma conclude, alludendo ai negoziati in corso: «[...] Je suis persuadée qu’elle restera vieille fille; car selon toute apparence votre roi épousera la princesse de Danemark. Je me figure que l’empereur prendra la seconde princesse de Savoie, et le duc de Lorraine, la fille de l’empereur» (p. 25).

del 1697: quella relativa alla situazione dell’Inghilterra, e del re Guglielmo III d’Orange-Nassau, che aveva sostituito sul trono il re Giacomo II Stuart, giudicato troppo favorevole ai cattolici, il quale, nel 1690, aveva trovato rifugio in Francia alla corte di Luigi XIV.⁹⁰ Per arrivare ai loro fini Guglielmo e i suoi partigiani protestanti avevano, tra altri argomenti giuridici e politici, emesso dubbi sulla nascita del principe di Galles, Giacomo-Francesco, figlio di Giacomo II. Quest’affare venne di nuovo a galla durante i negoziati della pace di Ryswick: i *Mémoires des négociations* alludono ai dubbi emessi da un gruppo di magistrati legalisti inglesi favorevoli a Guglielmo, da una parte intorno alla realtà della gravidanza della regina Maria d’Este, e dall’altra intorno alle condizioni del parto avvenuto in giugno 1688, allegando che il bambino sarebbe nato morto e poi sostituito con un altro neonato, e denunciando la non affidabilità dell’unico vero testimone, un’ostetrica che assisteva la regina.⁹¹ Quella della gravidanza e del parto è, come s’è visto,⁹² una situazione propriamente fiabesca, ma era già da molto tempo una manna preziosa per gli scrittori di *pamphlets* e di satire, specie per quelli che scrivevano per gli Italiani ed erano soliti burlarsi dei mariti beffati e cornuti che non potevano mai essere sicuri della loro paternità: così si chiude ironicamente il racconto della nutrice a Isménie («Car tel de vous voit l’œuf éclore / dont il ne fut jamais le coq», 5.2). A confermare ancora la presenza di un legame tra *Les Fées*, gli Italiani e questo dibattito sulla legittimità o meno del Prince de Galles, nonché sulle tensioni esistenti tra Luigi XIV e Guglielmo III, sono i *couplets* satirici che pare circolarono manoscritti nel giugno 1696, alludenti a pretese del nuovo re d’Inghilterra sulla Francia, nei quali l’opposizione stilistica tra «maldicenza / verità» riprende quella dei *couplets* del finale del primo atto di *Pasquin et Marforio*, imitati, come s’è detto, da una *glose satirique* anonima.⁹³

On dit partout que la paix
ne se conclura jamais,
ce n’est qu’une médisance.
On dit que par complaisance
Guillaume dans le traité
prétend au tiers de la France,
c’est pure vérité.⁹⁴

⁹⁰ Giacomo II Stuart, salito sul trono nel 1685, fu sostituito da suo nipote, Guglielmo di Orange-Nassau, protestante, che aveva sposato, nel 1677, Maria, figlia maggiore di Giacomo II, la quale poteva quindi accedere al trono. Coll’aiuto di un esercito olandese, Guglielmo sbarcò in Inghilterra all’inizio del 1689 (*Glorieuse Révolution*), e fu riconosciuto re *consort*, poi re *tout court*. Giacomo II tentò di resistere, ma dovette fuggire, si esiliò in Francia colla moglie nel 1690, fu protetto da Luigi XIV e da Mme de Maintenon, e morì a Saint-Germain nel 1702.

⁹¹ BERNARD, *Mémoires des négociations*, cit., t. 1, p. 525.

⁹² Cfr. *supra*, p. 19.

⁹³ Cfr. *supra*, p. 13, e n. 25.

⁹⁴ *Couplet* citato in una nota della *Correspondance complète de Madame la duchesse d’Orléans*, cit., p. 24, aggiunta alla lettera del 11 giugno 1696, da Saint-Cloud, a un’amica a L’Haye. Interessata ai negoziati, la principessa Palatina si commuove per il re Guglielmo che guerreggia, e deplora la sorte degli abitanti del Palatinato, facendo voti per la pace da lei giudicata assolutamente necessaria. Il traduttore della *Correspondance*, autore della nota, allude

Altra funzione ‘parlante’ è quella attribuita alla fata gentile, che si presenta come «conservatrice dell’onore delle donne» («Ma principale occupation est de voler au secours de l’honneur des filles»; 3.13). Questa funzione non rinvia direttamente all’universo delle fate, e viene mescolata, nel dialogo, ad altre funzioni poco ‘magiche’ assunte dalla fata nella sua vacanza, da lei elencate e tutte riferite, con una carica satirica evidente, alla corruzione della società del tempo («je vide les coffres sans les ouvrir, je fais perdre la honte aux débiteurs, et la mémoire aux créanciers»; ivi).⁹⁵ Qui è la Colombine-comica, sfacciata e rivendicatrice, che si impone sul personaggio della fata gentile, spostando l’attenzione dello spettatore – e del lettore – dai dibattiti sulle fiabe, sulle donne-autrici, o sul matrimonio di *Mademoiselle*, verso un altro bersaglio che il pubblico poteva senz’altro identificare. A chi poteva alludere questa fata ‘conservatrice dell’onore delle donne’, i cui poteri, immensi ma buffamente limitati nel tempo a quindici anni e sei minuti (3.21), sono riferiti ai costumi della società del tempo più che a quelli dell’universo fiabesco, se non a Mme de Maintenon? La fata gentile è una fata davvero poco fiabesca e parodica, tanto più che, come già detto, si presenta poi al pubblico, attraverso l’attrice Colombine, come «Dama ben regolata» (7.21), confusa con un orologio a pendolo, sulla quale Arlequin ironizza, suggerendo che suona ad ogni ora, ma irregolarmente (7.28). Non si può non pensare a quella ‘fata’ che aveva saputo conquistare la fiducia e l’amore esclusivo del re, che aveva trasformato e regolato i divertimenti della corte e del re dopo il loro matrimonio segreto nell’ottobre 1683, allontanandolo sempre più dagli spettacoli e dai fasti che portavano lo stemma della modernità e della grandezza del regno, e imponendo progressivamente a corte un’atmosfera compunta che molti deploravano. E per prima, la principessa Palatina, che nella corrispondenza degli anni 1694-1696 esprime il suo timore di vedere totalmente escluso il teatro, e maledice i *prédicants* che considerano scandalosi gli spettacoli lirici.⁹⁶

alla pace dibattuta a Ryswick e aggiunge che su di essa circolavano *couplets* satirici, da lui ritrovati in archivio. Sui rapporti tesi e ambigui tra Guglielmo e Luigi XIV, ragiona anche Saint-Simon, con parecchia ironia, nei suoi *Mémoires*, spiegando il risentimento profondo di Luigi XIV contro Guglielmo d’Orange dal fatto che questi aveva rifiutato di sposare Madamigella de Blois, figlia non legittima del re e della marchesa di La Vallière (cfr. SAINT-SIMON, *Mémoires complets et authentiques*, cit., t. 3, pp. 81-82). Per la principessa Palatina, che aveva sognato un matrimonio tra Guglielmo e la figlia, dopo la vedovanza del re, le ragioni sono soprattutto religiose, come lo sono per l’imperatore (Lettera dell’11 di novembre 1696, in *Correspondance de Mme Duchesse d’Orléans, extraits des lettres publiées par M. Ranke et Hollan*, vol. 1, 1672-1707, trad. Ernest Jaeglé, Paris, A. Quantin, 1880, p. 156).

⁹⁵ Su Mme de Maintenon e il suo pensiero pedagogico, EFFRIDA DUBOIS, *Le cheminement spirituel de Madame de Maintenon*, «Albineana. Cahiers d’Aubigné», 2, 1999 (*Autour de Françoise D’Aubigné, marquise de Maintenon*), pp. 383-391. Regolava la sua vita e quella delle *demoiselles* sui consigli dei suoi direttori di coscienza, come l’abbé Gobelin, le cardinal de Noailles, Godet Des Marais, o ancora Fénelon dal quale si distacca nel 1692-1693 coll’affare del quietismo (cfr. ANDRÉ BLANC, *Madame de Maintenon et les hommes d’Église à travers sa correspondance*, «Albineana, Cahiers d’Aubigné», 2, 1999 – *Autour de Françoise D’Aubigné, marquise de Maintenon*. Actes des Journées de Niort –, pp. 339-356).

⁹⁶ *Correspondance de Mme Duchesse d’Orléans*, extraits des lettres, cit., vol. 1, lettera del 7 luglio 1695, p. 125, e quella del 1 marzo 1696, p. 137: «De plus pendant tout le temps que dure la chose, pas de divertissement, ni comédie, ni opéra. Tout en un mot est ennuyeux».

L'allusione era certamente facile da decifrare per il pubblico del tempo. Colombine, colla sua doppia parte, riprende nel registro buffo le immagini contraddittorie che l'ultima 'favorita' del re suggeriva ai suoi contemporanei. Colla fata 'conservatrice dell'onore delle donne' vengono derise le sue varie funzioni di educatrice, prima in quanto governante dei figli del re e della Montespan, poi in quanto direttrice della scuola di Saint-Cyr creata nel 1686 dal re, e da lui finanziata, dove numerose ragazze nobili povere ricevevano una educazione intellettuale e morale completa e severa, preparatoria a un futuro matrimonio, o a una vita conventuale, con l'attribuzione di una dote.⁹⁷ Le materie insegnate, i principi didattici e le regole applicati nell'istituzione erano precisi e severi, soprattutto dopo il 1692 e la trasformazione della Scuola quasi in un monastero regolare.⁹⁸ Nell'istituzione, le lezioni erano scandite o, se vogliamo, 'regolate', con precisione secondo le ore della giornata, tra recreazioni, colazione, insegnamenti e attività di cucitura o di pulizia. Le alunne, distribuite in varie classi e identificate con un colore diverso secondo l'età (da sette a vent'anni),⁹⁹ erano sotto la direzione continua di dame scelte con molta cura, che avevano fatto voto di castità, obbedienza e povertà, e applicavano strettamente un programma stabilito da Mme de Maintenon. Tutto quanto avvicina l'istituzione reale, almeno nell'intenzione protettoria e morale, ai 'conservatori di virtù' allora diffusi in Italia, in Toscana e a Roma, dove le donne di ogni età che volevano fuggire le tentazioni del secolo erano accolte e messe sotto la 'protezione' di direttori di coscienza:¹⁰⁰ così che il qualificativo «conservatrice» applicato alla fata, acquista una dimensione di denuncia provocatoria.

Con la 'Dama ben regolata' trasformata in orologio a pendolo, gli autori spingevano l'audacia ancora ben oltre. Questa stramba figura, alla quale, nel finale è dedicato uno spazio maggiore di tutti gli altri personaggi fatati, va letta come una traccia teatrale della campagna

⁹⁷ DOMINIQUE PICCO, *Gratuité des études et fait du prince: le cas de Saint-Cyr (1686-1793)*, in Jean-François Condette (dir.), *Le coût des études, modalités, acteurs et implications sociales du XVIe au XXe siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, pp. 263-282; e ID., *Adultes et enfants en la maison royale de Saint-Cyr (fin XVIIe – XVIIIe siècle, «Italie et Méditerranée modernes et contemporaines»*, 123/2, 2011, pp. 359-370; cfr. anche, per quanto riguarda l'organizzazione degli studi, PAUL ROUSSELOT, *Histoire de l'éducation des femmes en France*, II, ch. VII, Madame de Maintenon et la maison de Saint-Cyr, Paris, Librairie Académique, 1883, pp. 1-91.

⁹⁸ Le materie di studio proposte alle giovani comprendevano oltre la religione e morale, la lettura – escluse però le fiabe di magia! –, la scrittura, un pò d'aritmetica, i lavori di cucito, come materie fondamentali, e, come materie accessorie, la geografia, la storia, il canto, la musica e il teatro. Queste materie accessorie, in particolare il teatro e la musica, furono soppresse dopo il 1692.

⁹⁹ 4 classi: le rosse (7-10 anni); le verdi (11-14); le gialle (15-16); le azzurre (fino a 20 anni).

¹⁰⁰ Contrariamente alla Scuola di Saint-Cyr, in questi conservatori di virtù le donne erano ammesse contro pagamento di una dote da parte loro, ciò che diede luogo a molti abusi. Sono denunciati dal drammaturgo senese Girolamo Gigli ne *La Sorellina di Don Pilone* (cfr. GIROLAMO GIGLI, *La Sorellina di Don Pilone*, a cura di Françoise Decroisette, Venezia-Santiago de Compostela, lineadacqua, 2020, *Introduzione*, p. 31, www.usc.gal/goldoni).

di denigrazioni sviluppata sin dal 1690 contro la moglie segreta del re da satiristi e pamphlet-tistici, e da altri. Molti erano quelli che emettevano dubbi sul carattere devoto e compunto della marchesa, e correivano voci sulla sua vita anteriore come giovanissima sposa – aveva sedici anni – del vecchio Scarron, che la presentavano addirittura come libertina, l'accusavano di avere 'fatato' il re e consideravano ipocrita la moralità da lei imposta a tutti. Si gettavano, proprio in quegli anni, le basi di una «leggenda nera» intorno alla marchesa, duratura, che la ricerca più recente ha alquanto chiarita e riusata.¹⁰¹ Questi sospetti di libertinaggio possono però spiegare, ne *Les Fées*, i versi assai ambigui di Arlequin che, interrogato dalla fata gentile sulle ragioni della sua presenza nella grotta dell'Orco, risponde: «J'y viens chercher l'honneur de mon infante» (3.12), dubitando però di poter trovarlo in questi luoghi scuri perché, avendo forse perso a caso, lei cerca di tacere per non dar materia «à l'écho de ces bois»: probabile allusione ai pettegolezzi che andavano in giro. A un primo livello di lettura dell'intreccio, l'Infanta che Arlequin sta cercando è Isménie; ma quell'innamorata, che preferisce la morte al matrimonio coll'Orco, è presentata come degna, fedele e pura, e rinvia, come s'è detto, a *Mademoiselle*, la quale, secondo sua madre, era priva di ogni pensiero di *coquetterie* e di *galanterie*.¹⁰² Un'altra 'infanta' c'è però, nel testo, nel primo racconto interno. È la moglie ridicola del re Croquignollet, sborgnata dal marito durante la notte delle nozze e chiamata Bichette (3.16), nome perfettamente fiabesco, certo, ma che potrebbe far eco al soprannome di Mme de Maintenon, Bignette, contrazione del suo nome di ragazza, d'Aubigné, usato dalla sua cara zia e tutrice protestante, Mme de Villette. Letto attraverso la 'leggenda nera' di Mme de Maintenon allora in costruzione – alla quale, tra altri, la principessa Palatina, che la odiava, diede non poco contributo nella sua vasta corrispondenza –, questo lamento comico di Arlequin risulta chiaramente una freccia diretta alla marchesa.

Les Fées possono quindi essere aggiunte alla lista delle varie ragioni registrate da «Le Mercure Historique» nel mese di giugno 1697 (*Nouvelles de France*) per dar senso all'«improvvisa» cacciata dei comici italiani del mese di maggio, tra le quali si trova quella, largamente diffusa fino ad oggi, ma considerata erronea, di una commedia dal titolo anch'esso 'parlante'

¹⁰¹ Cfr. PIERRE EUGENE LEROY, *Hair Mme de Maintenon, aujourd'hui comme hier?*, «Albineana. Cahiers d'Aubigné», 1, 1999 (*Autour de Françoise d'Aubigné*), pp. 144-146, e più recentemente intorno alla *Fausse Prude*, NATHALIE GRANDE, *L'Affaire de La Fausse prude, naissance d'une légende noire de Mme de Maintenon*, «Revue d'Histoire littéraire de la France», 120/4, 2020, pp. 941-951: 947; e CAMILLA CEDERNA, *La fermeture de la Comédie-Italienne de Paris (1697): vrai ou faux scandale?*, in François Lecerle - Clotilde Thouret (dir.), *Théâtre et scandale*, Fabula, colloques en ligne, 2019.

¹⁰² *Correspondance de Mme Palatine...*, cit., Lettera del 26 gennaio 1697: [...] ma fille n'a aucune pensée de coquetterie ni de galanterie [...] et je pense n'avoir rien à craindre; elle n'est pas belle, mais elle a une jolie taille et bonne mine, et de bons sentiments».

la *Fausse prude*.¹⁰³ Contrariamente alla *Fausse Prude* di cui non è rimasta nessuna traccia concreta, *Les Fées* ha il vantaggio di esistere. L'analisi approfondita dei 'sali satirici' in essa contenuti, mostra che non si tratta di una semplice *bagatelle*, ma di un'ultima provocazione degli autori e dei comici per riaffermare la loro volontà di denunciare col riso gli abusi e i vizi della società, compresi quelli della corte. Di questa volontà è testimone, nella commedia, l'onnipotenza assoluta di Arlequin conferitagli dalla Fata dai poteri limitati, con il dono della bacchetta salvatrice, e dalla sua funzione segreta di uomo providenziale, cioè l'«homme d'une seule pièce» annunciato dalla 'fata a cavallo' al re Croquignollet in quanto salvatore di sua figlia (5.18-20). Tra i vari sensi, teatrali – allusione alle pezze del vestito –, o sessuali,¹⁰⁴ di questa ultima funzione attribuita ad Arlequin, si ritiene qui, per concludere, quella allusiva al suo carattere franco, combattivo e audace, che gli conferisce un'onnipotenza e una libertà di parola assolute, magiche certo, ma che furono forse 'la goccia che fece traboccare il vaso'.

¹⁰³ *Nouvelles de France*, «Le Mercure historique et politique», t. 22, juin 1697, p. 642: «[...] les uns prétendent que le principal sujet de leur disgrâce est parce qu'ils n'ont pas voulu supprimer certaines expressions impures et quantité de postures indécentes [...] quoiqu'on leur en eût plusieurs fait réitérer l'ordre. D'autres disent que la cour de France veut absolument tomber dans la dévotion, qu'après la publication de la Paix elle a résolu de supprimer toutes sortes de spectacles, et qu'elle commence par les comédiens étrangers. Quelques-uns soutiennent qu'ils ont voulu représenter une nouvelle pièce du Sieur Le Noble, intitulée La Fausse prude, où il fait un portrait peu avantageux d'une dame fort estimée du Roi. Il y en a qui ne croient pas de se tromper en avançant que Sa Majesté ne les chasse que parce que c'étaient des impudents, qui ne se faisaient quelquefois nul scrupule de jouer jusqu'aux personnes de la famille royale, comme ils firent un jour de Mme la Dauphine. Je crois que la principale ou plutôt l'unique est que le roi épargne dix-huit mille livres tous les ans. À quoi bon une si grosse dépense pour faire divertir les bourgeois de Paris, dans un temps où la cour a besoin d'argent».

¹⁰⁴ Cfr. *Commento*, 3.18, *Homme de toute pièce*.

Nota al testo

Edizioni utilizzate

Les Fées ou les Contes de ma Mère l'Oye, in *Le Théâtre Italien de Gherardi, ou Le Recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les Comédiens Italiens du Roi, pendant tout le temps qu'ils ont été au service. Enrichi d'estampes entaille-douce à la tête de chaque comédie, à la fin de laquelle tous les airs qu'on y a chantés se trouvent gravés, notés avec leur basse-continue chiffrée*, t. 6, Paris, Cusson et P Witte, 1700, illust., pp. 659-688: «par Grâce et Privilège du Roy donné à Versailles le 2 mai 1698, signé par le roi en son conseil».

Prima edizione singola

Les Fées ou les Contes de ma Mère l'Oye, comédie [par Rivière Dufresny et Brugnière (*sic*) de Barante (le sus dit et par Biancollelli (*sic*) id Dominique)] représenté sur l'ancien Théâtre italien le 2 mars 1697], s. ed., s. lieu, 1697, 29 pp. (Paris, BnF, Arsenal, GD-23225),

Il testo di questa singola non differisce sostanzialmente da quello edito poi da Gherardi nel 1700. Gherardi opera per lo più correzioni formali, ortografiche e grammaticali per rendere la lettura più fluida. Le varianti sono recensite nell'*Apparato*, pp. 61-63.

Questo fascicolo è inserito anche in *Suite du Théâtre italien, ou Nouveau recueil de comédies françaises qui ont été jouées sur le théâtre italien de l'Hôtel de Bourgogne*, s.l., 1697, 29 pp. (BnF: Richelieu 8-RF-9645; R114336; 8-RF- 9646; e BnF Tolbiac YF 5878).

Riedizioni del 700

Les Fées ou les Contes de ma Mère l'Oye, in *Le Théâtre italien de Gherardi ou recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les Comédiens Italiens du Roy, pendant tout le temps qu'ils ont été au service de Sa Majesté. Première édition sur la nouvelle de Paris, divisée en six tomes, revue, corrigée, augmentée, et enrichie d'Estampes en Taille douce à la tête de chaque Comédie. Avec tous les Airs qu'on y a chantés, gravés, notés avec leur Basse continue chiffrée à la fin de chaque Volume. Tome sixième*, À Amstersdam, chez Adrian Braakman, marchand libraire près le Dam, 1701, illust., pp. 539-560.

Les Fées ou les Contes de ma Mère l'Oye, [Dufresny e Brugnière de Barante] in *Nouveau recueil de plusieurs comédies françoises qui ont été jouées sur le Théâtre italien de l'Hôtel de Bourgogne*, Rotterdam, A. Wolegank, 1720, con *L'Union des deux opéras; La Naissance d'Amadis; La Fontaine de sapience; La Fausse coquette; Attendez-moy sous l'orme; Le Retour de la foire de Bezons; Pasquin et Marforio, médecins des mœurs*. (BnF: Tolbiac: 16 YF -288 / Arsenal: GD-1937).

Les Fées ou les Contes de ma mère l'Oye, in *Théâtre italien de Gherardi, ou le recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les comédiens italiens du roi, pendant tout le temps qu'ils ont été au service, enrichi d'estampes en taille douce à la tête de chaque comédies, et des airs gravés à la fin de chaque volume, Edition nouvelle revue avec beaucoup d'exactitude*, Paris, Briasson, 1741, vol. 6, (BnF: Res. YF-5784).

Edizione moderna

Les Fées, ou les contes de ma mère l'Oye, in *L'Age d'or des contes de fées: de la comédie à la critique. La Fée bienfaisante et autres comédies*, ed. par NATHALIE RIZZONI, JULIE BLOCH, Paris, Champion, 2007, contiene *Les Fées* di Dancourt, (1699). *La Fée bienfaisante* è attribuita al Chevalier de la Baume (1708). La trascrizione de *Les Fées* di Dufresny e Monsieur B*** è realizzata a partire dall'edizione del 1741.

A proposito dell'illustrazione

Come per tutte le commedie, *Les Fées* è accompagnata da una illustrazione che segue la lista degli interlocutori (Acteurs), a p. 660, firmata B 12, F. Erlinger. È rappresentata l'ultima scena. Al primo piano sono presenti, da sinistra a destra: una fata (designata come la *Chanteuse*), con una bacchetta corta, e dietro di lei una grossa farfalla sul pavimento; Arlequin, al centro, saltellante, che agita sopra la testa la sua bacchetta magica. Accanto a lui, Mezzetin che esce a mezzo corpo da una conchiglia, ed è riconoscibile dal beretto e dalla mantella corta; all'estrema destra, un'altra figura femminile appoggiata ad una bacchetta, designata come Colombine, quindi, sarà la fata o la Dama ben regolata. Tra Mezzetin e Colombine appare, a mezzo corpo, Pierrot, in abito nero, riconoscibile dal cappello e dalla fragola intorno al collo. Al secondo piano, sono rappresentati gli oggetti / personaggi fatati, a sinistra la lanterna; a destra, dietro Pierrot e Colombina, l'orologio a pendolo. Dietro ancora, è rappresentato un arco trionfale, con grandi lampadari che pendono dal cielo, e un *cartouche* con il titolo della commedia, ridotto a *Les Fées*. Quest'arco lascia vedere un colonnato di architettura classica, con dietro, sul fondale, il magnifico palazzo del finale. Nell'edizione di Amsterdam 1701, l'illustrazione è ripresa, si tratta sempre del finale. Ma sullo sfondo, il palazzo è di architettura un pò diversa, dietro un colonnato anch'esso diverso. Sul proscenio si vedono gli stessi personaggi, però senza nome scritto sotto, e in posture cambiate: sulla destra si trova Pierrot, in piedi con un lungo bastone nella mano destra, e in abito bianco; accanto a lui, una dama o fata con una bacchetta in mano; sempre al centro Arlequin, che non balla più e tiene la bacchetta bassa; all'estrema destra, Mezzetin che esce sempre dalla conchiglia, ma di profilo, e dietro di lui un'altra fata o dama, con una bacchetta in mano, in una postura leggermente diversa. Tra Mezzetin e Arlequin, la farfalla. L'orologio e la lanterna, sempre presenti sotto un arco a colonnato, sono intervertiti. Il titolo della pièce, nel *cartouche* che orna l'arco, è scritto per intero: *Les Fées ou les Contes de ma mère l'Oye*. Senza firma di stampatore.

Partiture

Nell'edizione Amsterdam 1701, le partiture, identiche a quelle dell'edizione *TI* 1700, sono raggruppate alla fine di ciascun volume.

Criteri di trascrizione

Si sono seguiti i criteri definiti per le precedenti edizioni del corpus Gherardi, nella Biblioteca pregoldoniana: cioè

Conservazione della punteggiatura originale, tranne rischio di incomprensione.

Conservazione di certe forme grammaticali del registro basso, come: *je m'en vas* (per: *je m'en vais*).

Conservazione di certe forme ortografiche antiche, quando hanno un significato preciso, come *croquignolles* (*Dictionnaire comique, satyrique*, cit., t. 1, p. 171); *raffolé* (ivi, t. 2, p. 366).

Lo stesso per i neologismi e le trovate verbali, come i nomi ridicoli *Bonbenest*, o *Benest* (5.2), nome di un principe.

Soppressione delle maiuscole per i nomi comuni: *Héros de Roman* > *héros de roman*; *ma Maîtresse* > *ma maîtresse*; *la Fée* > *la fée*; *les Ogres* > *les ogres* (tranne per il capo che rimane l'Ogre); *Cuisinier* > *cuisinier*; *Bel-Esprit* > *bel esprit*; *Importuns* > *importuns*.

Lo stesso per i titoli di persone; ma si conservano *Monsieur*, *Madame* nel dialogo.

Scioglimento delle sigle, o abbreviazioni: *e^s* > *et*.

Soppressione di accenti ormai inusitati: *sept lienës* > *sept lieues*; *moëlleux* > *moelleux*.

Restituzione di certe doppie consonanti omesse: *il faloit* > *il fallait*.

Modernizzazione dell'ortografia: *mirmidon* > *myrmidon*; *éguille* > *aiguille*; *je vuide* > *je vide*; *courbouillon* > *court-bouillon*; *minutte* > *minute*; *avanture* > *aventure*; *terrein* > *terrain*; *demie-beure* > *demi-beure*; *mistérieux* > *mystérieux*; *batifoller* > *batifoler*; *rebuttée* > *rebutée*.

Modernizzazione di certe parole costruite colla forma separata (aggettivo + nome): *Bon jour*, *bon soir* > *Bonjour*, *bonsoir*.

La *y* usata in fine di parola > *i*: *vous ay-je* > *vous ai-je*; *quoy* > *quoi*; *mary* > *mari*; *mercy* > *merci*; *icy* > *ici*; *moy* > *moi*; *celuy* > *celui*; *joye* > *joie*; *vous l'aymez* > *vous l'aimez*. Si conserva però nel sottotitolo, *Contes de ma mère l'Oye*, usato tuttora con quella ortografia nelle edizioni moderni e negli studi su Perrault.

Modernizzazione della desinenza: *ez* > *és*

Modernizzazione del nesso *s+tr* che corrisponde oggi in francese all'accento *^*: *maistre* > *maître*

Modernizzazione del nesso *-st-* interno a una parola: *estiez* > *étiez*; *arresté* > *arrêté*, tranne per *Bonbenest* e *Benest* (5.2), nomi ridicoli.

Modernizzazione di nessi ortografici ormai inusuali: *sçavez* > *savez*.

Modernizzazione delle ortografie finali come: *enchantemens* > *enchante^ments*; *aiman* > *aimant*; *divertissemens* > *divertisse^ments*; *j'entens* > *j'entends*.

Modernizzazione delle sillabe finali *-ois* > *ais*: *j'y apprendrois* > *j'y apprendrais*; *serois* > *serais*; *-oit* > *-ait*: *paroît* > *paraît*; *avoit* > *avait*.

Riassunto della commedia

Il principe Octave, che sta disperatamente cercando la sua benamata Isménie, figlia del re Croquignollet, appare su un carro volante condotto da Pierrot, servo di una fata (sc.1). Partito Pierrot, Octave si ritrova in una caverna orrida dove vede Isménie legata ad una roccia, con attorno una truppa di orchi. Questi, fiutando odore di carne fresca, afferrano Octave e decidono di cucinarlo per offrirlo poi a cena alla principessa. Di fronte alla disperazione di Isménie, la fata trasforma il principe in roccia sottraendolo così alla voracità dei mostri (sc. 2). Sopraggiunge Arlequin, servo di Octave, che cerca i suoi padroni. Afferrato a suo turno dagli orchi, viene soccorso dalla fata che lo interroga sulla sua presenza. Arlequin le racconta la storia del re Croquignollet e dell'infanta Bichette, e della loro bellissima figlia caduta nelle grinfie dell'orco benché rinchiusa dal padre in una torre, aggiungendo che, secondo la predizione di una altra fata, sarà salvata da un «uomo di un solo pezzo». In quanto «protettrice dell'onore delle donne», la fata è risoluta a salvare Isménie. Svela ad Arlequin che è proprio lui quest'«uomo di un solo pezzo», e gli conferisce dei poteri magici (sc. 3 e 4). Si torna a vedere Isménie legata alla sua roccia, sorvegliata dal capo degli orchi, che chiede alla Nutrice di raccontarle una fiaba per calmarla (Storia di Brutalin e di sua figlia Pétille, che, grazie alle manovre di una fata, cova nel suo seno il figlio di Bonbeninguet e della sua defunta moglie Bonbeninguette, ai quali Brutalin ha rapito un territorio; sc. 5). Calmata Isménie, l'Orco le propone una scelta: sposarlo o essere divorata. Isménie rifiuta di sposarlo e cerca di sfuggirgli (sc. 6). Viene salvata all'ultimo momento da Arlequin che, con la bacchetta magica datagli dalla Fata, trasforma Isménie in roccia. Dopo di che, sempre colla sua bacchetta, Arlequin fa tornare i due amanti nella loro forma umana, e li spinge a sposarsi senza aspettare il consenso del padre. Coquignollet, uscendo per magia da un'urna, benedice di sfuggita la giovane coppia. Arlequin trasforma poi la grotta oscura degli orchi in un magnifico Palazzo, dove appaiono strani oggetti e animali (una farfalla, una lanterna, una coclea, un orologio a pendolo) che sono in realtà una ninfa, un pastore, un vecchio, e una dama fatati. Il finale è un seguito di canzoni cantate da questi personaggi liberati dall'incantesimo grazie alla bacchetta di Arlequin, e così terminano la festa e la commedia (sc. 7).

Charles Dufresny
Claude-Ignace Brugière de Barante (?)

Les Fées
ou
Les Contes de ma mère l'Oye

ACTEURS

CROQUIGNOLLET, roi

ISMÉNIE, fille du roi.

Marinette

OCTAVE, prince, amant d'Isménie

ARLEQUIN, valet d'Octave

LA NOURRICE d'Isménie

Mezzetin

LA FÉE, conservatrice de l'honneur des filles.

Colombine

PIERROT, valet de la Fée

SCARAMOUCHE, prince des ogres

UNE FÉE CHANTANTE

TROUPE D'OGRES

UNE NYMPHE changée en papillon

La chanteuse

UN BERGER changé en lanterne

Léandre

UN VIEUX changé en limaçon

Mezzetin

UNE DAME changée en pendule

Colombine

La scène est dans une caverne d'ogres.

SCENE I

Pierrot, Octave.

Pierrot conduit Octave dans un chariot volant.

- PIERROT Hé bien, Monsieur, ne vous ai-je pas bien conduit? La fée qui m'a chargé de vous mener, m'a ordonné de vous laisser ici. Vous y serez fort bien et vous n'y manquerez que de quoi boire et manger; mais vous faites métier de héros de roman et vous savez bien qu'il n'y a jamais eu d'étape pour la nourriture des héros de roman. Adieu, Monsieur.
- OCTAVE Adieu, mon enfant, je te remercie.
- PIERROT Bonsoir, Monsieur, je m'en vas.
- OCTAVE Adieu, mon enfant.
- 5 PIERROT N'avez-vous plus rien à me dire? Je m'en vas, au moins.
- OCTAVE Adieu, adieu.
- PIERROT À propos, Monsieur, ma maîtresse m'a dit comme ça, que si vous vouliez me donner quelque chose, je ne prisse rien.
- OCTAVE J'entends le français, voilà un louis pour boire à ma santé.
- PIERROT Grand merci, Monsieur.
- 10 OCTAVE Mais parle donc, mon ami, tu dis que ta maîtresse t'a défendu de rien prendre.
- PIERROT Oh, c'est de la main gauche. Bonsoir, Monsieur.

SCENE II

Le théâtre représente une caverne. On voit la princesse Isménie enchaînée et environnée d'ogres qui la gardent.

Octave, Isménie.

- OCTAVE La fée qui m'a envoyé ici m'a promis que j'y apprendrais des nouvelles de la princesse que j'aime; cependant je suis dans une solitude affreuse, et je n'y découvre rien. Le peu de courage d'Arlequin et les enchantements des fées l'ont sans doute empêché de me suivre. Mais que vois-je! Isménie enchaînée! Courons la délivrer. Mais, par quel funeste lien me sens-je arrêté? Je ne puis avancer.

- ISMÉNIE (*sans apercevoir Octave*) Ô mort, funeste mort, ne viendras-tu pas finir le triste cours de mes infortunes? Mais, que vois-je, Octave? Ah! Octave, mon cher prince, est-ce vous?
- OCTAVE Ah! ma princesse.
- ISMÉNIE Quoi! Vous n'avancez point; mes malheurs vous inspirent-ils du mépris pour moi? Mais vous allez être dévoré par les ogres. Voilà celui qui me garde qui s'éveille.
- 5 UN OGRE (*en s'éveillant*) Ah! Qu'est-ce que j'entends? Mais je sens la chair fraîche, qu'on la saisisse. (*les ogres prennent Octave*)
- ISMÉNIE Arrêtez, barbares, arrêtez. Que voulez-vous faire, respectez un prince que j'aime plus que ma vie.
- L'OGRE Allons, allons, qu'on le mène au cuisinier, et qu'on le mette au court-bouillon; et pour vous, Madame, si vous l'aimez tant, on vous en servira un quartier à votre souper. (*les ogres emmènent Octave*)
- ISMÉNIE Ah! Cruel, pouvez-vous...
- L'OGRE Bon, bon, voilà bien du fracas pour un petit homme à demi formé. A sa place vous aurez un mari double, triple, quadruple. Un ogre, enfin. Oh, si vous saviez ce que c'est que l'amour d'un ogre! L'Ogre mon maître vous épousera et vous serez la sultane Ogrine.

SCENE III

Arlequin, L'Ogre, Isménie, une fée.

- ARLEQUIN Ohimé! Je ne sais où je suis? Je viens de rouler de ce rocher en bas. Où trouverai-je mon maître?
- L'OGRE Bon, bon, voici encore de la chair fraîche. Vite, qu'on le saisisse, et qu'on le fasse embrocher avec l'autre.
- (*Comme les ogres se jettent sur Arlequin, une fée paraît qui les en empêche*)
- UNE FÉE Arrêtez, malheureux, arrêtez.
- ARLEQUIN Oui, arrêtez, arrêtez-vous donc.
- 5 L'OGRE (*en s'en allant*) Allez, Madame la fée, vous avez beau faire le diable à quatre, votre pouvoir expire aujourd'hui... (*les ogres et Isménie s'en vont*)
- ARLEQUIN Ah, Madame la fée, que je vous suis obligé! Sans vous on m'allait embrocher. Mais ne pourriez-vous point me dire des nouvelles de ce que je cherche?

- LA FÉE Et que cherches-tu?
- ARLEQUIN Je cherche mon camarade que j'ai perdu en l'air.
- LA FÉE Et qui est ton camarade?
- 10 ARLEQUIN C'est un prince de mes amis dont je porte les couleurs.
- LA FÉE J'entends. Mais que venez-vous chercher dans ces lieux?
- ARLEQUIN Hélas, j'y viens chercher l'honneur de mon infante,
je le demande en vain aux échos de ces bois,
ils sont sourds à ma voix.
Oh, ma maîtresse était une fille prudente!
Elle l'aura perdu sans doute sans crier,
de peur que les échos n'aillent le publier.
Mais vous, Madame, qui êtes-vous?
- LA FÉE Je suis fée de ma vacation. Je cours le pays sans bouger d'une place;
je vide les coffres sans les ouvrir; je fais perdre la honte aux débiteurs,
et la mémoire aux créanciers; je dors tout éveillée et je me nourris
d'air; mais ma principale occupation est de voler incessamment au
secours de l'honneur des filles.
- ARLEQUIN Et vous arrivez quelquefois un peu trop tard, n'est-ce pas? Pour moi,
je cours après celui de ma maîtresse qui a été enlevée par un ogre.
- 15 LA FÉE Conte-moi un peu cette histoire-là.
- ARLEQUIN Volontiers, vous allez apprendre ses aventures. Il était un prince d'une
coudée et demie de haut, qu'on surnommait Croquignollet, à cause
d'une quantité de batailles qu'il avait gagnées à coups de croqui-
gnolles. Il avait épousé l'infante Bichette, surnommée l'œil poché, à
cause d'un coup de poing qu'il lui donna le premier jour de ses noces.
L'infante était héritière présomptive d'un royaume que son père avait
envie de conquérir. Croquignollet eut de l'infante une fille belle
comme le jour, et dont il était si raffolé qu'il passait les jours et les
nuits à la bercer, en chantant: *dodo, l'enfant dort*. Car c'était le premier
prince du monde, et qui avait les plus beaux talents pour endormir les
petits enfants.
- LA FÉE Continue, j'ai entendu parler de cette histoire.
- ARLEQUIN Il arriva qu'un jour Croquignollet, allant à la chasse aux dindons, il en
prit un par la barbe. Mais il fut tout surpris d'y voir une fée à cheval
qui lui parla ainsi:
- Grand prince myrmidon,
je te jure par ce dindon,
qui ne fut onques mis en broche,

que le moment fatal approche
qu'un ogre te dérobera
ta fille, et puis, *et coetera*.
Qu'au prince qui la guette au plus tôt on la laisse,
ou bien l'Ogre en aura les gants,
à moins que la jeune princesse,
pour son libérateur, à l'âge de quinze ans,
n'ait un homme de toute pièce.

- LA FÉE (regardant Arlequin) Un homme de toute pièce?
- 20 ARLEQUIN Oui, un homme de toute pièce. Croquignollet, épouvanté de la prédiction de la fée, fit enfermer sa fille dans une grande tour de fer; mais un ogre qui en était éperdument amoureux, sachant cela, se fit faire d'abord une bague d'une pierre d'aimant, avec laquelle il attirait la tour, et la faisait suivre après lui comme un petit chien barbet, et prit des bottes de sept lieues pour n'être point attrapé. Des bottes de sept lieues à un ravisseur de filles le font aller bon train. Il y a cinq ans que nous suivons l'honneur de ma maîtresse à la piste; mais, Madame, un honneur qui chemine depuis cinq ans avec des bottes de sept lieues, met bien des fois des lévriers en défaut.
- LA FÉE Je t'ai déjà dit que je protège l'honneur des filles; mais mon pouvoir est limité, et je ne puis le conserver que jusques à l'âge de quinze ans et six minutes, et si c'est bien tiré.
- ARLEQUIN (regardant sa montre) Quinze ans et six minutes! Hélas, il ne s'en faut qu'une demi-heure que ma maîtresse n'ait cet âge-là! L'honneur de ma maîtresse n'a plus qu'une demi-heure à vivre, et l'aiguille avance toujours? Ah, malheureuse Isménie!
- LA FÉE Quoi? C'est la princesse Isménie que tu cherches?
- ARLEQUIN Oui, Madame.
- 25 LA FÉE Je t'apprends qu'elle est dans cette caverne; que je sauverai son honneur et que tu es l'homme de toute pièce qui doit la délivrer.
- ARLEQUIN Tout de bon!
- LA FÉE Je puis bien faire cela, puisque j'ai bien pu sauver la vie au prince Octave, que j'ai changé en rocher dans le temps qu'il allait être dévoré par les ogres.
- ARLEQUIN Ah, Madame, vous m'avez ruiné! Il sera sourd à ma voix, quand je lui demanderai mes gages.
- LA FÉE C'est une fée plus puissante que moi, à qui je vais te présenter; je te donnerai un habit mystérieux et une baguette enchantée pour délivrer ta princesse. Tu la changeras en rocher quand l'Ogre voudra l'épouser,

et tu lui rendras sa première forme quand tu verras arriver une urne d'or. Mais voilà la fée.

SCENE IV

Une fée chantante et Arlequin

LA FÉE (*chanté*) Con la bellezza
 l'anime vince donna volgar.
 Con la fortezza,
 io che son grande vo' trionfar.
 Arco di ciglia, laccio di chiome,
 in me non hanno altro ch'il nome,
 per piagar alme, e incatenar.
 Con la bellezza
 l'anime vince donna volgar.
 Con la fortezza,
 io che son grande vo' trionfar. (*Arlequin rentre avec la fée*).

SCENE V

Un Ogre, Isménie, la Nourrice.

L'OGRE Allons, Madame, voilà la Nourrice qui va vous faire un conte pour endormir. Nourrice, faites-lui un conte.

LA NOURRICE Madame, écoutez-moi, s'il vous plaît. Il était une fois un prince nommé Brutalin, il avait une fille qui s'appelait Pétille. Or Pétille voulait se marier parce qu'elle en avait envie; et elle disait toujours, tout ci tout ça, par ci par là, je suis déjà grande, ma mère le fut, je voudrais bien l'être. Or Brutalin avait pris la principauté d'un autre prince qui s'appelait Bonbenin Bonbenest Bonbeninguet. Bonberninguette, sa femme, en fut si fâchée qu'elle en mourut de douleur en accouchant, et Bonbeninguet prit le poupard entre ses bras, et s'en alla dans un bois en pleurant. Il y trouva une vieille fée qui lui dit en marmottant: Bonbenin Bonbenest Bonbeninguet, donne-moi ton poupard, et dans neuf mois d'ici, je te ferai trouver ta principauté, une belle fille, et ton poupard encore avec. Bonbeninguet lui donna le poupard, et la fée le rendit si petit, si petit, qu'elle le fit entrer dans un œuf de poulette par le trou d'une aiguille, et puis elle porta cet œuf à la belle Pétille en lui disant: Ma belle Pétille, prends cet œuf de poulette, et porte-le neuf mois en ton sein sans le casser; quand tu l'auras porté neuf mois dans ton sein, tu t'en iras dans le jardinet de ton père, et tu chanteras ce refrain.

Plutôt que plus tard
Pétille veut l'être,
plutôt que plus tard.

Si bien donc que Pétille s'en alla dans le jardinet de son père chanter *Plutôt que plus tard Pétille veut l'être, Plutôt que plus tard*. Et Brutalin son père qui était à sa fenêtre, disait de son côté:

Vaut mieux tard que jamais
dans cent ans tu auras le Benest,
vaut mieux tard que jamais.

Or Brutalin fit un grand bal où il convia tous ceux qui la demandaient en mariage. La fée y amena Bonbeninguet déguisé en invisible; et la première chose qu'il fit fut d'aller batifoler à l'entour du sein de Pétille, qui se mit à dire: Fi donc, ôtez-vous de là, arrêtez-vous, vous casserez mon œuf. Tant y a que l'œuf cassa et une coquille piqua le sein de Pétille qui se mit à crier: ahi, ahi, ahi! Et le poupard en sortit, qui cria de son côté: eh, eh, eh, eh (*Il contrefait les cris d'un enfant*). Les épouseurs dirent tous: Je n'en veux plus, je n'en veux plus. Brutalin rendit le royaume à Bonbeninguet qui reconnut le poupard, et épousa Pétille. On rit, on dansa, et Bonbeninguet chanta cette chanson.

Bonbeninguet a dit: le poupard est à moi.
Les railleurs ont dit: ah, ah, ah, je le crois!
Messieurs les railleurs pareil cas vous est hoc,
et pis encore,
car tel de vous voit l'œuf éclore
dont il ne fut jamais le coq.

SCENE VI

*Le grand Ogre, Isménie.
Plusieurs ogres qui les accompagnent.*

LE GRAND OGRE	Bonjour, ma mignonne. Il faut que je t'épouse ou que je te dévore. Choisis.
ISMÉNIE	Quel choix!
LE GRAND OGRE	Mariage, ou carnage, carnage.
ISMÉNIE	Si tu n'as point d'égards pour la pitié, du moins respecte l'amour.
5 LE GRAND OGRE	L'amour! Ah, ah, l'amour! Je frissonne d'amour; mais j'enrage de faim. Si tu veux je serai un ours affamé, un tigre en fureur, ou bien un bichon caressant, un petit mouton.
ISMÉNIE	Ah, je n'ai point d'autre choix à faire, dévore-moi, monstre horrible.
LE GRAND OGRE	Tu me trouves horrible! Eh, de grâce, trouve-moi beau! Ah, si tu te connaissais en grimaces: tiens, (<i>il fait des grimaces</i>) mes yeux, mon nez, ma bouche, ce ton de voix moelleux. Admire ma force, admire mon agilité. (<i>il danse</i>)

(D'un coup de massue, il jette plusieurs ogres à terre, Isménie prend la fuite. Comme l'Ogre la poursuit, Arlequin survient avec la baguette enchantée, et la change en rocher)

SCENE VII

Arlequin, Isménie et Octave, changés en rocher.

ARLEQUIN Voilà mon maître et la princesse, tous deux changés en rochers. Ah! Qu'ils sont bien en état de se faire l'amour à présent! Allons, contez-vous donc des douceurs, allons donc. *(il chante)*

Rochers, vous êtes sourds et plus froids que citrouilles,
et sans vous approcher vous demeurez ici.
Huit jours après l'hymen vous serez froids aussi
et vous n'aurez de feu que pour vous chanter pouilles.

Je voudrais bien leur rendre leur première figure, mais je ne le puis faire que quand je verrai une urne d'or, à ce que m'a dit la fée. *(une urne d'or sort de dessous le théâtre)* Ah! Voilà justement l'urne. Allons. *(il donne un coup de baguette, et Octave et Isménie reprennent leur première figure)*

OCTAVE Ah, ma princesse!

ISMÉNIE Ah, mon prince.

ARLEQUIN Vite, vite, mariez-vous pendant que la tendresse est toute chaude.

5 OCTAVE Mais il faudrait le consentement du roi Croquignollet son père.

ARLEQUIN Eh, mariez-vous toujours, le consentement viendra ensuite. Mais voilà justement Monsieur Croquignollet lui-même. *(Croquignollet armé sort de l'urne)*

ISMÉNIE C'est mon père.

ARLEQUIN Monsieur Croquignollet, ces deux amants vous attendent pour donner votre consentement à leur mariage.

CROQUIGNOLLET *(chante)*
Le conseil d'un vieux barbon
est toujours bon
est toujours bon.
Mais en fait de mariage
une fille de votre âge,
en sait plus, ma foi,
qu'un père comme moi.

10 ARLEQUIN Puisque voilà le consentement, réjouissons-nous. Je m'en vais changer cette grotte en un palais magnifique, le palais des fées.

(Arlequin donne un coup de sa baguette, et le théâtre se change en un palais magnifique. On y voit une pendule, un limaçon, un papillon, une lanterne)

ARLEQUIN Tout ce que vous voyez là, ce sont des gens que les fées ont métamorphosés pour se divertir, mais je m'en vais leur rendre leur première forme.

(Arlequin frappe une seconde fois de sa baguette, et le papillon devient une nymphe, la lanterne un berger, le limaçon un vieillard et la pendule une dame)

ARLEQUIN Eh bien, vous qui étiez papillon tout à l'heure, contez-nous un peu la raison pourquoi les fées vous avaient ainsi métamorphosée.

LA NYMPHE *(chante)*

Un jeune inconstant
brûlait pour moi d'une flamme nouvelle.
Son feu me parut si brillant
que je fus légèrement
me brûler à la chandelle.

ARLEQUIN Tout papillon qui se laisse attirer
à la lueur d'une chandelle
a beau voler, tourner, virer,
tôt ou tard il en a dans l'aile.

Mais vous, voudriez-vous bien nous dire par quelle raison on vous avait changé en lanterne?

15 LE BERGER La fée qui m'a ainsi métamorphosé avait de la bonne volonté pour moi, je crus qu'il fallait filer le parfait amour, je débutai par les soupirs, les soins, les respects, enfin je m'amusai à lanterner l'amour. La fée fut si rebutée de mon lanternage romanesque, qu'elle me changea comme vous avez vu.

ARLEQUIN Le lanternage des amants
lanterne fort l'oreille aux femmes de bon sens;
il faut mener tambour battant
Une beauté moderne:
pour entrer la nuit chez elle sans lanterne,
il faut, sans lanterner, parler d'argent comptant.

LE BERGER *(chante)*

Il ne faut point lanterner,
en amour aimons à la moderne,
qui s'amuse à la baliverne
n'est bon qu'à berner,
il ne faut point lanterner.
Et lorsqu'une bergère aimable
nous donne un moment favorable,
il ne faut point lanterner,
il ne faut point lanterner.

- ARLEQUIN Et vous qui gardez encore quelque chose du limaçon que vous étiez tout à l'heure, contez-nous votre aventure.
- LE VIEILLARD (*chante*)
 Vieux et bossu
 je voulus
 avec la jeune fée ébaucher l'aventure.
 Elle en eut le frisson,
 voyant mon encolure,
 et d'un froid limaçon
 me donna la figure.
 Tout limaçon que j'étais
 je voulais
 la voyant gentille,
 rire et folâtrer,
 elle me fit rentrer,
 dans ma coquille.
- 20 ARLEQUIN Oh, vous n'êtes pas le premier limaçon qu'on a fait rentrer dans sa coquille, après lui avoir fait montrer les cornes. Mais vous, Madame la pendule, pourrait-on savoir votre histoire?
- LA DAME C'est une fée de mes voisines qui me changea en pendule, parce que ma conduite était trop bien réglée.
- ARLEQUIN Ce trop bien n'est pas dans la nature.
- LA DAME Oh, Monsieur, c'est une chose avérée. Toutes mes voisines se réglaient sur moi, et on m'appelait la pendule du quartier, parce que tout était si bien ordonné chez moi, qu'on n'y perdait pas un moment, et que le jeu, la conversation galante, et les autres occupations des femmes se succédaient régulièrement.
- ARLEQUIN Le jeu et la conversation galante faisaient partie de vos occupations sérieuses? À quoi passiez-vous donc vos heures de récréation?
- 25 LA DAME Tout était si bien distribué, qu'on ne s'ennuyait jamais. Toutes les heures étaient marquées sur mon *Agenda* de coquetterie, l'heure du joueur, l'heure du musicien, l'heure du bel-esprit...
- ARLEQUIN L'heure du berger? Mais dites-moi, comment marquiez-vous l'heure des importuns, car les importuns sont des animaux qui viennent à toutes les heures?
- LA DAME Ah, Monsieur, on ne saurait trop importuner une femme d'esprit. Elle se sert de l'un pour chasser l'autre, et elle tire de chaque caractère d'homme tout ce qu'on peut tirer. Elle oblige, par exemple, ce fade adorateur qui ne sait dire que *gano* et *sans prendre*, à perdre son argent contre ce galant mal aisé qui en sait faire un meilleur usage; et quand

la reprise d'homme est finie, il faut bien que le sot cède le terrain au bel-esprit.

ARLEQUIN J'entends. C'est-à-dire que les amants se succèdent chez vous comme les heures dans les pendules. Et comme un clou chasse l'autre, le jeune héritier commence là où la dupe ruinée finit. Ceux qui paient la collation sont relevés par ceux qui la mangent, et quand le colonel entre par la porte, le sous-traitant sort par la fenêtre. Voilà assurément une belle police. Vous êtes une pendule à répétition. Vous sonnez à toutes les heures; mais vous sonnez très irrégulièrement. Voici la fée qui vient mener le branle.

LA FÉE (*chante*)
Tout dans la nature
change de figure,
quand nous commandons,
en faisant tac, tac, avec nos baguettes,
nous changeons
les vieilles coquettes
en jeunes tendrons.

30 LA DAME (*chante*)
Sans être sorcières,
en mille manières
nous nous transformons.
Sans faire tac, tac, nous autres coquettes,
nous changeons
de simples grisettes
en riches jupons.

LE VIEILLARD (*chante*)
Malgré nos grimaces,
nos rides, nos glaces,
souvent nous charmons.
En faisant tac, tac, en belles espèces,
nous changeons
les fières tigresses
en petits moutons.

ARLEQUIN (*chante*)
Pour vous satisfaire
de toute manière
nous nous déguisons.
Et faisant tac, tac, par nos fariboles,
nous changeons
en bonnes pistoles
nos gaies chansons.

Fin de la comédie

Apparato

Registriamo qui sotto le principali correzioni e modifiche della TI 1700 sulla prima edizione SEPARATA del 1697 (ES).

ACTEURS:

TI 1700, cfr., *supra* p. 48] ES:

OCTAVE *Amant d'Isménie*

ISMÉNIE *Princesse gardée par les Ogres*

CROQUIGNOLET *père d'Isménie*

Une FÉE

Le grand OGRE

La grande FÉE

ARLEQUIN *valet d'Octave*

PIERROT *valet de la Fée*

Une NOURRICE

Une NIMPHE *changée en papillon*

Un BERGER *changé en lanterne*

Une DAME *changée en pendule*

Troupe D'OGRES *qui gardent la princesse*

La scène est dans une caverne d'ogres] La scène est dans une Caverne habitée par les Ogres

Les Fées ou les contes de ma mère l'Oye] Les Fées ou les contes de ma mère l'Oye, comédie

scène 1] Acte I scène 1.

Pierrot conduit Octave dans un chariot volant. Après qu'ils ont mis pied à terre il dit.] Pierrot conduit Octave dans un chariot volant. Après qu'ils ont mis pied à terre dit.

I.5 Je m'en vas au moins] je m'en vas au Morin.

II.1 Mais que vois-je! Isménie enchaînée!] Mais que vois-je, Isménie enchaînée? ; me sens-je arrêté!] me sens-je arrêté? ♦ mes malheurs vous inspirent-ils du mépris pour moi?] Mes malheurs vous inspirent-ils du mépris pour moi: ♦ mais je sens la chair fraîche] mais je sens de la chair fraîche

II.9 Oh, si vous saviez ce que c'est que l'amour d'un ogre!] Oh, si vous saviez ce que c'est que l'amour d'un Ogre.

III.1 Je ne sais où je suis?] je ne sais où je suis;

III.2 Bon, bon, voici encore de la chair fraîche. Vite, qu'on le saisisse, et qu'on le fasse embrocher avec l'autre.] Bon, bon: allons qu'on se saisisse de lui.

III.6 Ah, Madame la fée, que je vous suis obligé! Sans vous on m'allait embrocher. Mais ne pourriez-vous point me dire des nouvelles de ce que je cherche?] Ah, Madame la Fée, que je vous suis obligé. Ne pourriez-vous point me dire des nouvelles de ce que je cherche?

III.16 Volontiers, vous allez apprendre ses aventures.] Vous voulez sçavoir ses aventures. ♦ d'une coudée et demie] d'une coudée et demi.; Croquignollet eut de l'infante une fille] Il en eut une fille

III.18 Croquignollet allant à la chasse aux dindons, il en prit un par la barbe.] croquignollet allant à la chasse aux dindons en prit un par la barbe.

III.19 Un homme de toute pièce?] U h omme de toute pièce?

III.20 épouvanté] épouventé ♦ mais un ogre qui en était éperdument amoureux, sachant cela se fit faire d'abord une bague d'une pierre d'aimant] mais un grand Rgre qui en était éperdument amoureux, se fit faire une bague d'une pierre d'aiman ♦ et la faisait suivre après lui comme un petit chien barbet,] et la faisait suivre comme un barbet

III.22 (*regardant sa montre*)] *regarde sa montre.* ♦ L'honneur de ma maîtresse n'a plus qu'une demi-heure à vivre et l'éguille avance toujours] L'aiguille s'avance, et l'honneur de ma Maîtresse n'a plus qu'une demi-heure à vivre.

III.23 que tu cherches?] que tu cherche

III.26 Tout de bon!] Tout de bon

III.27 que j'ai changé en rocher dans le temps qu'il allait être dévoré par les ogres.] que j'ai changé en rocher comme il alloit être dévoré par les Ogres.

V.2 ma mère le fut] ma mère le fût ♦ qui s'appelait Bonbenin Bonbenest Bonbeninguet. Bonbeninguette sa femme] qui s'apelloit bon benin, bon benest, bon beninguet, Bon Beninguette sa femme ♦ le trou d'une éguille] le trou d'une aiguille ♦ à l'entour du sein de Pétille] à l'entour du sein de Pétille ♦ on dansa] on dança ♦ je le crois] je le croi

VI.5 un petit mouton.] un petit matou

VI.7 (*il fait des grimaces*)] *omittit* ♦ (*il danse*)] (*il dance*)

VII. 6 Mais voilà justement monsieur Croquignollet lui-même (*Croquignollet armé sort de l'urne*).] Mais voilà justement *Croquignollet armé sort de l'urne* Monsieur Croquignollet lui-même.

VII.9 est toujours bon] est toûjours bon ♦ votre âge] vôtre âge

VII.10 Je m'en vais changer cette grotte en un palais magnifique, le palais des fées.] Je m'en vais changer cette Grotte dans le Palais des Fées. ♦ *On y voit une pendule*] *On voit au-dedans une pendule*

VII.11 *Arlequin frappe une seconde fois de sa baguette*] *Arlequin frappe une seconde fois sa baguette*

VII.12 ainsi métamorphosée] ainsi métamorphosé

VII.16 Lanterne fort l'oreille] Lanterne les oreilles

VII.17 Et lorsqu'une bergère aimable] Dès lors qu'une bergère aimable

VII.26 marquiez-vous] marquez-vous

VII.28 les amants se succèdent chez vous comme les heures dans les pendules] les amans se succèdent chez vous comme dans les pendules ♦ sous-traitant] soutraitant ♦ Voici la fée qui vient mener le branle.] Mais voici la fée qui vient mener le branle.

COMMENTO

Autori

L'identità di Monsieur Du F*** è oggi chiaramente delucidata (cfr. ARPREGO, EMANUELE DA LUCA, LUCIE COMPARINI, *La Précaution inutile*, 2014; STÉPHANE MIGLIERINA, *Les Mal-assortis*, 2016; ARIANNA FABBRICATORE, *L'Union des deux opéras*, 2016), e la bibliografia in merito, a cominciare dallo studio di FRANÇOIS MOUREAU, *Dufresny, auteur dramatique (1637-1724)*, Paris, Klincksieck, 1979, che lo definisce come un «ardente difensore dei Modernes, spirito generoso e libero». Scrisse la prima commedia nel 1692, *Le Négligent* per la Comédie-Française; e nel 1692 anche *L'Opéra de campagne* per la Comédie-Italienne, colla quale collabora poi fino al 1697. Per il Théâtre italien scrive cinque *pièces* da solo (*L'Union des deux opéras*, *Les Adieux des officiers*, *Les Mal-assortis*, *Le Départ des comédiens* et *Attendez-moi sous l'orme*), quattro con Regnard (*Les Chinois*, *La Baguette de Vulcain*, *La Foire St Germain* et *Les Momies d'Égypte*), e due con Monsieur B*** (*Pasquin et Marforio*, *Les Fées*).

L'identità di Monsieur B*** è invece ancora soggetta a esitazioni. Si esita tra Claude-Ignace Brugière de Barante (1650- 1745) e Louis Biancolelli (1666-1729). Il primo è un avvocato nato a Riom in Auvergne, venuto a Parigi a 27 anni, e introdotto presso i comici da Lesage, Furetière e Regnard. Nel 1694, Brugière de Barante avrebbe scritto sotto la falsa identità di Georges Pélissier un libro intitolato *Observations sur le Pétrone trouvé à Belgrade en 1688, imprimé à Paris en 1693*, con una *Lettre sur l'Ouvrage et la personne de Pétrone*, Paris, Posuel, 1694. È menzionato da Goujet nella sua *Bibliothèque française* (Tome VI, p. 205). Questo libro è stato ripubblicato recentemente sotto il nome di Claude Ignace Brugière de Barante, da Kessinger's rare reprints, 2009, 218 pp. François Nodot, autore di un falso *Supplément au Satyricon de Pétrone*, fondato sul manoscritto di Petronio ritrovato a Belgrado nel 1691-1693, aveva risposto con una *Contre-critique de Pétrone ou Réponse aux observations sur les fragments retrouvés à Belgrade en 1688, avec la Réponse à la Lettre sur l'ouvrage et sur la personne de Pétrone*, Paris, Cusson et Witte, 1700, dove accusava Monsieur B*** di plagio: «[il] n'a pas travaillé sur son fond et a dérobé tout ce discours à M. de Saint-Evremond». Dopo *Les Fées*, nel 1698, Brugière de Barante ha pubblicato raccolte di poesie francesi dei secoli XVI-XVII, *Recueil d'épigrammes des poètes français de Marot jusqu'à présent* (riedizione nel 1700). E forse anche una riscrittura della favola di Psiche a partire da Apuleio. A Parigi, il giovane Brugière de Barante ha frequentato Jean-Baptiste-Henri de Valincourt, amico di Racine al quale succede all'Académie Française nel 1699, e di Boileau che gli dedica la *Satira* 11, *Sur le vrai et le faux honneur*, e del quale Valincourt pubblica l'integrale delle *Satire* nel 1713. Dopo il 1697, e la chiusura del teatro, Brugière ritorna a Riom, riprende la professione di avvocato, e raggiunge a quel momento il consiglio del movimento giansenista in lotta contro la politica antigiansenista del cardinal de Fleury, precettore del re Luigi XV. Sulla famiglia Brugière de Barante, cfr. il commento a SAINTE-BEUVE, *Historiens modernes de la France*. III. M. de Barante, in «Revue des deux mondes», période initiale, tome 1, 1843, pp. 917-935.

Luigi Biancolelli è il figlio maggiore di Dominique, il grande Arlequin morto nel 1688 e sostituito da Gherardi, e il fratello di Pierre-François Biancolelli, futuro Arlequin di successo nella nuova Comédie-Italienne dopo il 1717. François Moureau nello studio su Dufresny e più recentemente NATHALIE RIZZONI, nella sua edizione de *Les Fées (Bibliothèque des génies et des fées. Les fées entrent en scène)*, come pure Emanuele De Luca e Lucie Comparini (cfr. ArpreGo 6, 2014), adottano senza esitazione l'identità Brugière de Barante. Camilla Cederna (ArpreGo 18, 2018), per la *Fausse Coquette* del 1694, ricusa invece l'attribuzione a Barante a causa delle sue affinità col partito giansenista, che sarebbe, secondo lei, poco coerente colla difesa della donna e la critica dell'istituzione matrimoniale presente in detta commedia. Da parte sua, Anna Sansa (Arprego, 5, 2014-2020), preferisce l'anonimato totale per *Arlequin*

misanthrope del 1696, attribuito, nella raccolta di Gherardi, a Monsieur de B***. Secondo lei, l'identità di Brugière de Barante è attestata solo da una nota a matita portata su un'edizione del 1697 (presso H. Lamblin), e anche su un'edizione del 1696 (s.l., s.ed.) (Arsenal, GD 5501). L'attribuzione a Luigi Biancolelli si trova in H. C. LANCASTER, *A History of French dramatic literature*, Paris, 1940, tome 4. Per quanto riguarda *Les Fées* l'esitazione è possibile, se consideriamo la nota manoscritta, a matita, sulla copertina della prima edizione de *Les Fées*, del 1697 (edizione separata, s. l., s. ed.), conservato alla Biblioteca dell'Arsenale, Parigi, cfr. *Nota al testo*. La nota, a dire il vero, è poco chiara. La prima parte precisa «*par Rivière et Brugière de Barante*», e introduce poi una parentesi poco leggibile che menziona Biancolelli associato a Dominique «*le dit (?) et par Biancolelli di (?) Dominique*». CHRISTELLE BAHIER PORTE, nella «*Liste chronologique des pièces citées*» (<https://doi.org/10.4000/feeries.513>) che chiude il volume da lei diretto, *Féeries*, 4, 2007 (*Le Conte, la scène*; <https://doi.org/10.4000/feeries.223>), interpreta diversamente questa nota nella cronologia dei testi citati, suggerendo che fu recitata da Dufresny e Biancolelli-fils, prima di essere data alla Comédie-Italienne: «1697. *Les Fées ou Les Contes de ma mère l'Oye*, Dufresny [et Brugière de Barante], pièce donnée en société, et jouée par Dufresny et le comédien Biancolelli-fils, puis reprise à la Comédie-Italienne», senza precisare però la fonte di questa informazione su una recita anteriore al 2 di marzo.

Occorre forse sottolineare qui che nei volumi della raccolta (sia nella princeps del 1700, sia nelle riedizioni di Amsterdam, 1701, poi di Parigi nel 1741), esistono due abbreviazioni molto simili: Monsieur de B*** (*Arlequin défenseur du beau sexe*, 28 mai 1694; *La Fontaine de Sapience*, 8 juillet 1694; *Arlequin misanthrope*, 22 décembre 1696), e Monsieur B*** (*La Fausse Coquette*, 18 décembre 1694; *Le Tombeau de Maître André*, 29 janvier 1695; *La Thèse des dames ou le triomphe de Colombine*, 7 mai 1695); *Pasquin et Marforio*, 3 février 1697; *Les Fées ou les contes de ma mère l'Oye*). Nel primo caso, la presenza della preposizione de, propria dei nomi dell'aristocrazia, rende dubbia l'attribuzione a Biancolelli-figlio.

Titolo

Sulla questione del titolo e del sottotitolo, cfr. *Introduzione*, pp. 19-20.

Acteurs

La parte del vecchio re Croquignollet, è assunta da Marc-Antoine Romagnesi che recitava le parti del Dottore, ma era stato a lungo Cinthio, Innamorato (Duchartre, *Commedia dell'arte et ses enfants*, cit., p. 93). Una lite lo oppose nell'agosto 1694, a Giovan Battista Costantini, fratello di Mezzetin, per la commedia, *Le Départ des comédiens*, dove Costantini sostituì Romagnesi nella parte dell'Innamorato, sotto il nome di Octave, che ritroviamo ne *Les Fées*.

Nella lista degli attori, Isménie, rinvia esplicitamente a Angélique Toscano, registrata come Marinette sin dal 1675. Essa recita anche la parte dell'Innamorata sotto il nome di Angélique. È la sposa di Giuseppe Tortoriti, che recita Pasquariel, poi Scaramouche (cfr. *infra*), ed è madre di due figlie, Angélique-Catherine e Marie-Angélique. Si conserva una immagine di Marinette, in abito nero elegante, con un velo nero sul capo e un fazzoletto in mano, cioè come personaggio tragico, eseguita da Bernard Picart (<https://picryl.com/media/toscano-angelica-da0d0f?zoom=true>).

La parte di Arlequin, servo di Octave, è assunta da Evaristo Gherardi, che aveva sostituito Domenico Biancolelli nella parte di Arlequin nel 1692, dopo la breve parentesi dell'Arlequin Angelo Costantini. Questi reciterà poi la parte di Mezzetin.

Mezzetin era quasi un doppio di Arlequin, mezzo *valet* e mezzo avventuriere. Appare sotto questo nome sin dall'ottobre 1683, nell'*Arlequin Protée* di Fatouville, viaggia poi in Germania e in Polonia. Fu elogiato da La Fontaine, e un suo ritratto di Van der Meulen precisa come la natura l'aveva dotato di tutti i doni della metamorfosi: «*La nature l'ayant pourvu/des dons le la métamorphose/qui ne le voit n'a rien vu/ qui le voit a vu toute chose*». Si capisce

perché cominciò come Protée, e perché ne *Les Fées*, assume la parte della Nutrice. E del Vecchio trasformato in coclea (cfr. *Introduzione*, p. 12).

Colombine, ossia Catherine Biancolelli, recita la parte della fata conservatrice dell'onore delle donne. Aveva fatto i suoi debutti sulla scena degli Italiani nel ottobre 1683, insieme alla sorella Françoise Marie Apolline. Colombine assume anche nel finale la parte della Dama ben regolata trasformata in orologio a pendolo. Su questa doppia parte, cfr. *Introduzione*, pp. 37-38.

La parte di Pierrot era assunta da Jean-Joseph Giaratone o Gérardone.

Jean-Joseph Tortoriti che recita il principe degli Orchi in quanto Scaramouche, aveva sostituito Tiberio Fiorilli in questa parte nel maggio 1694. Fiorilli era morto nel dicembre precedente, all'età di 86 anni. Tortoriti aveva debuttato nel 1685 nella parte del Capitan, poi in quella di Pasquariel. Nel 1697, dopo la cacciata, ottenne l'autorizzazione di restare in Francia e di praticare la sua professione ma solo a più di trenta leghe da Parigi. Fu l'unico, a quel momento, a credere alla sopravvivenza di una compagnia italiana a Parigi.

La fata cantatrice è recitata da Elisabeth Danneret, o Daneret secondo Duchartre, moglie di Gherardi, chiamata familiarmente *Babette la chanteuse*. Era una bravissima cantatrice lirica, che dopo il 1700 fu accolta nella *troupe* dell'Académie de Musique. È anche nella lista degli attori de *Les Fées*, désignata come *La chanteuse*, e assume la parte della ninfa cambiata in farfalla nel finale (su questa doppia parte, cfr. *Introduzione*, p. 30).

Léandre, che interpreta il pastore trasformato in lanterna, nell'ultima scena, era Charles-Virgile Romagnesi de Belmont, secondo Innamorato, che aveva fatto i suoi debutti nell'agosto 1694. Era il figlio maggiore di Marc-Antoine Romagnesi (cfr. *supra*), ed è il marito di Anne-Elisabeth Costantini. Cfr. FRANÇOIS ET CLAUDE PARFAICT, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire*, t. 1 (1697-1721), Paris, Briasson, 1743.

Si può notare che Michelangelo Fracansani, che recitava la parte di Polichinelle, non è incluso nella distribuzione.

Didascalia finale: *Caverne d'ogres*: questo luogo orrido appare già ne *La Baguette de Vulcain* di Regnard et Dufresny: «Grotte obscure défendue par un géant d'une énorme grandeur couché à l'entrée de la caverne» (cfr. *Le Théâtre italien ou recueil de toutes les scènes françaises qui ont été jouées sur le Théâtre italien de l'Hôtel de Bourgogne*, Genève, Dentand, 1695, pp. 464 e ss., nonché *La Baguette de Vulcain*, janvier 1693, TI 1700, tome IV, p. 201).

Scène I

1.8 *un louis*: il *louis* una moneta d'oro che aveva corso negli anni 1640 fino al 1792. Il valore era da 16 a 24 *livres* secondo il mercato. Pierrot chiede quindi comicamente una enorme gratificazione, giacché equivalente al salario mensile di un servo.

Scène 2

2.7 *court-bouillon*: è l'acqua nella quale si fa cuocere il pesce (o la carne), con aggiunta di aceto, o vino bianco, sale, pepe, garofano, alloro, cipolle, carotte, timo, aglio e prezzemolo. Può servire per varie cotture, finché è fresco.

2.9 *sultane Ogrine*: parola inventata, che designa comicamente la sposa dell'orco, con allusione alle fiabe orientali che cominciavano anche a circolare.

Scène 3

3.1 *Obimé*: in italiano nel testo, colla h. È la classica interiezione tragica di lamento, molto presente nei libretti d'opera. Registrato nel *Dictionnaire comique, satyrique, critique, burlesque libre et proverbial*, Philibert Joseph Le Roux, nouvelle édition augmentée, Amsterdam, Zacharie Chastelain, 1750, t. 2, p. 146: «OIME: interjection qui marque de la surprise, de l'étonnement,

et quelque fois de la douleur et de l'embarras; Théâtre italien, *Arlequin Misanthrope*, Acte I, sc. 1». Non si tratta, come si trova in una recente edizione in linea della commedia di una «alterazione di Hom, che è interiezione di dubbio e di esitazione» (cfr. Théâtre classique, http://www.theatre-classique.fr/pages/programmes/edition.php?t=../documents/BA-RANTEDUFRESNY_FEES.xml).

3.5 *faire le diable à quatre*: fare rumore e muoversi come un quartetto di diavoli, fare disordine, e rompere utensili. Si dice anche per irritarsi fortemente, incollerire, fare il cattivo. (*Dictionnaire comique, satyrique, critique*, cit., t. 1, p. 99). Equivale a *Faire carillon*, fare molto rumore, eccitare e arrabbiarsi.

3.10 *un prince de mes amis dont je porte les couleurs*: Arlequin si alza al livello del suo padrone, parlandone prima come di un «camarade», cioè compagno (3.7), poi addirittura come di un amico, anche se dice che «porta i suoi colori», cioè la sua livrea.

3.12 *J'y viens chercher l'honneur de mon Infante*: l'infanta è la figlia di un principe regnante. Ci sono varie infante nel testo, che alludono diversamente alla famiglia reale, e più particolarmente a Madamigella d'Orléans e a Mme de Maintenon (cfr. *Introduzione*, pp. 34-38).

3.13 *Je suis fée de ma vacation*: equivale a fata di professione, che esercita contro moneta. La *vacation* è un tempo di lavoro, un servizio reso contro salario, spesso puntualmente, per una breve durata. Un artigiano è considerato un «homme de vacation».

3.16 *une coudée et demie*: misura corrispondente pressapoco a 50 centimetri. Il re era quindi alto 75 centimetri. ♦ *Croquignolles*: si dice di un colpo leggero dato con l'indice, ripiegato sul pollice e liberato bruscamente. Cfr. *Dictionnaire comique, satyrique*: «Croquignolle: signifie presque la même chose que nasarde ou chiquenaude, à la réserve que la croquignolle s'applique sur le bout du nez sur le tendon qui est entre les deux trous et cause beaucoup plus de mal que la chiquenaude», cit., t. 1, p. 171. E *Dictionnaire de l'Académie Française*, t. 1, p. 282. Il nome è registrato con doppia l. «*croquignoles*» con una sola l è oggi un biscotto croccante. ♦ *Bichette*: nomignolo affettuoso costruito su *biche* (cerva), con allusione forse a Madame de Maintenon (cfr. *Introduzione*, p. 39). Questa figura di infanta sbornata dal marito la notte delle nozze potrebbe anche rinviare alla figura di Catherine Bélier, detta *Cateau la borgnesse* (1614-1680), cameriera e confidente della regina Anna d'Austria, madre di Luigi XIV, da lei scelta per sverginare il giovane re in età di circa quindici anni. Era guercia, con un occhio di vetro. Il giovanissimo re la frequentò per un paio d'anni. Fu poi ricompensata per i suoi servizi e acquistò, con suo marito, Pierre Beauvais, il celebre Hôtel de Beauvais, situato a Parigi nel quartiere del Marais. Così la primissima e l'ultima amante del re venivano collegate in questo personaggio, in modo certo provocatorio nei confronti della famiglia reale. ♦ *raffolé*: derivato da 'fol', cioè ne andava pazzo.

3.18 *à la chasse aux dindons*: l'allusione comica di Croquignollet che va alla caccia al tacchino potrebbe essere anche un'allusione a Boileau, l'avversario di Perrault nella *Querelle des Anciens et des Modernes*, e alla sua incapacità sessuale, provocata in giovinezza da una malattia curata male (la malattia della pietra), che i suoi avversari attribuivano buffamente alla morsura di un'oca o di un tacchino che lo avrebbe aggredito nell'infanzia. È l'interpretazione avanzata da Marc Soriano, nella sua *Introduction à l'édition des Contes de Perrault*, Paris, Flammarion, 1991, p. 24. Sarebbe forse da riallacciare anche con l'espressione «homme de toute pièce», applicata all'onnipotente Arlequin (cfr. *infra*, *Homme de toute pièce*). ♦ *Grand prince myrmidon*: allude a un popolo greco di Tessalia, che partecipò alla guerra di Troia sotto la condotta

d'Achille. All'origine, racconta Ovidio nelle *Metamorfosi*, sono un popolo di formiche piccolissime, trasformate poi in uomini e donne; cioè questo *couplet* allude anche ironicamente alla statura del re nano. Così nel *Dictionnaire comique, satyrique*, cit., t. 2, p. 117: «Mirmidon: métaphore pour dire un homme très petit, un nain». ♦ *onques*: ovvero scritto *onc*, equivale a mai ♦ *en aura les gants*: otterrà per primo i favori della damigella, cioè le toglierà la sua virtù. *Dictionnaire comique, satyrique*, cit., t. 2, p. 4: «Avoir les gants: manière de parler, qui signifie avoir le pucelage d'une personne, en obtenir le premier les faveurs [...] Dans le même sens on dit d'une fille qu'elle a perdu ses gants». Allusione alla fase finale corteggiamento, e ai guanti come protezione, e per estensione alla reticella protettrice della verginità della giovane. Togliere i guanti alla donna, significherebbe metaforicamente rompere la reticella nel primo rapporto sessuale. ♦ *Qu'au prince qui la guette au plus tôt on la laisse*: allusione a *Mademoiselle*, che sperava di essere maritata secondo il suo rango e fu data in sposa al duca di Lorena (cfr. *Introduzione*, pp. 33-35). ♦ *Homme de toute pièce*: quest'espressione è ricca di sensi. Applicata ad Arlequin, potrebbe alludere, a un primo livello, alle pezze di vari colori che sono la caratteristica del suo abito tradizionale. A questo si sovrappone il senso guerresco di «pièce» alludente all'armatura del guerriero: l'«homme de toute pièce» è il cavaliere antico rivestito dalla sua corazza, cioè un guerriero di un solo pezzo. Da questo significato concreto, si raggiunge l'idea di un uomo dal carattere intero, integro e intransigente, che non si lascia abbattere. Si passa anche a un significato più fisico e sessuale, di «homme entier», con tutti gli attributi sessuali necessari a soddisfare la donna. Dufresny usa un'espressione ambivalente simile ne *Les Chinois*, III. 4, in cui Arlequin, che appare handicappato come «capitaine, avec une jambe de bois», promette ad Isabella di sposarla, e lei, restia, gli risponde che preferirebbe «un homme tout entier». Il padre di Isabella, Roquillard, gentiluomo della campagna, sostiene cautamente la posizione della figlia davanti ad Arlequin, molto offeso dalla risposta: «Elle a raison il lui faut un homme tout entier. Un homme n'est déjà pas trop pour une femme, il n'en faut rien supprimer».

3.20 *chien barbet*: razza di cane piuttosto basso, con pelo abbondante e riccio, che serviva spesso per la caccia all'anatra. ♦ *Cinq ans*: è forse un'allusione alla durata della guerra. *Mademoiselle* aveva dodici anni quando scoppiò la guerra della Lega di Augsbourg.

3.21 *si c'est bien tiré*: nel migliore dei casi, se la conclusione è stata ben prevista. *Tirer* equivale qui a concludere, tirare le conseguenze, ottenere qualcosa. Espressione estesa: «Tirer pied ou aile d'une affaire: c'est en tirer quelque profit, d'une manière ou d'une autre» (*Dictionnaire comique, satyrique*, cit., t. 2, p. 296).

3.28 *quand je lui demanderai mes gages*: Questa battuta di Arlequin riprende la celebre battuta di Sganarelle all'fine del *Dom Juan* di Molière, dopo la disparizione del suo padrone nelle fiamme infernali: «Mes gages, mes gages!» (V,6), di cui la fonte è da ricercare nelle versioni italiane del *Burlador de Sevilla*, di Tirso de Molina (1630): quella di Cicognini (*Il convitato di pietra*, Venezia, s.d.), e nelle note di Domenico Biancolelli, celebre Arlequin della Comédie-Italienne, che scrive a proposito della sua recitazione del suo *Festin de Pierre*: «Je fais mes lazzi de désespoir et dis en mauvais latin qu'avant qu'il meure tout à fait, il se ressouvienne de mes gages» (cfr. Gambelli, *Arlecchino a Parigi*, cit., t. II, *Lo scenario di Domenico Biancolelli*, p. 119). Questa citazione nascosta può appoggiare l'ipotesi di un intervento di Biancolelli-figlio nella scrittura de *Les Fées* (cfr. *supra*, *Commento*, pp. 65-66). Deve anche essere collegata alla questione della censura teatrale contro la quale i comici batteggiano (*supra*, *Introduzione*, pp. 13-14), se si considera la polemica che il testo di Molière aveva suscitato dopo la prima rappresentazione nel febbraio 1665 al Teatro del Palais-Royal, il conseguente divieto di pubblicazione e di rappresentazione, la versione rimaneggiata da Thomas Corneille (*Le Festin de Pierre*, 1677), e la censura ancora applicata al testo nelle prime edizioni, in particolare quella del 1682

(*Dom Juan ou le Festin de Pierre*, in *Œuvres posthumes*, t. VII delle *Œuvres de Monsieur de Molière*, Paris, Barbin, 1682), dove quella battuta fu soppressa. Proprio nel 1696, nell'opera sopracitata, *Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle*, Charles Perrault registra «Jean Baptiste Poquelin, dit Molière» (p. 79), e evoca *Le Festin de Pierre* «pièce imitée sur celle des Italiens du même nom», (p. 80).

3.29 *c'est une fée plus puissante que moi*: Questa fata strapotente, che poi canta un'aria italiana sulla fortezza delle donne, potrebbe essere una allusione a Mme de Maintenon, il messaggio dell'aria è molto chiaro: oppone la donna «volgar», cioè borghese che cerca di sedurre e dominare con la «bellezza», cioè coll'apparenza, mentre la fata strapotente esalta la fortezza dell'anima per vincere gli altri. Sulla questione della fiaba al femminile, e le rivendicazioni di uguaglianza tra le donne (cfr. *Introduzione*, p. 27).

Scène 4

4.1 *Io che son grande: grande* qui non vuole dire di statura alta, ma allude alle donne dell'aristocrazia. In francese, les *Grands* sono i membri della famiglia reale o delle famiglie dell'aristocrazia più anziana.

Scène 5

5.1 *Voilà la nourrice*: la nutrice è interpretata da Mezzetin. La parte della nutrice è sempre una parte in *travesti*, quindi comica, secondo l'uso del tempo, specialmente nella opera in musica. ♦ *Un conte pour endormir*: allusione diretta alla *Querelle des fées*, e alla futilità delle fiabe (cfr. *Introduzione*, pp. 23-25).

5.2 *Pétille voulait se marier*: allusione a Mademoiselle, dedicataria dei *Contes* de Perrault, figlia di Monsieur e della principessa Palatina (cfr. *Introduzione*, pp. 16 e 31). ♦ *Brutalin*: nome parlante, che rinvia a Luigi XIV, alla sua politica di espansione territoriale e alla conseguente guerra di Nove anni (cfr. *Introduzione*, pp. 29-30). ♦ *aiguille*: equivale ad ago, sia per cuccire, sia per un'orologio. ♦ *Neuf mois dans ton sein*: durata esatta della gestazione del feto umano, che sottolinea il carattere pseudo-scientifico e parodico del racconto ♦ *Bonbeninguet prit le poupard entre ses bras*: *poupard* è parola commune e familiare per parlare di un bambino piccolo ancora nelle fasce cioè neonato. Allusione alla questione del parto della moglie del re Giacomo II, protetto da Luigi XIV, e alla legittimità del Principe di Galles, contestata (cfr. *Introduzione*, p. 33). ♦ *Prends cet œuf de poulette*: sulla questione della natura del feto, c'erano delle discussioni delle quali rende conto «Le Mercure galant», febbraio 1697, pp. 240-248, prima della notizia delle pubblicazioni serie di Perrault (cfr., *Introduzione*, p. 23, n. 50). Il «Mercure» si sofferma anche lungamente su una maternità straordinaria, raccontando con abbondanza di dettagli il difficile parto di una donna, per altro morta durante questo parto, che ha provocato poi discussioni appassionate sulla questione della natura del feto: «le fœtus est-il formé d'un œuf ou de la semence?», si interroga il giornalista (ivi, p. 238). Questo non può non ricordarci l'invenzione ridicola della falsa maternità di Pétille e dell'uovo di gallina minuscolo che la fata le inocula dopo aver 'ridotto' il neonato, uovo che poi si rompe per far rinascere il bambino. ♦ *Batifoler*: muoversi con leggerezza e senza scopo intorno ad una persona, o nella natura, salticchiando e ballando, come fanno i bambini. ♦ *Hoc*: si riferisce a un gioco di carte, che ha dato questa espressione proverbiale: *cela lui est hoc* (*Dictionnaire comique, satyrique*, cit., t. 2, p. 40: «cela m'est hoc signifie cela m'est assuré»), cioè questo accadrà sicuramente; quindi, voi correte il rischio di subire la stessa sorte: in questo caso quella dei mariti beffati, colle corna, che non sanno di chi siano i figli, suoi o di qualcun altro.

Scène 6

6.5 *bichon*: è un cagnolino a peli lunghi, bianchi. Questi cagnolini bianchi erano molto di moda presso le dame, erano usati per fare dei manicotti eleganti. Nel campo pittorico, il cagnolino rappresentato accanto a una dama simboleggia la fedeltà. Alla corte del Re Sole, i cani erano particolarmente apprezzati, come pure tanti altri animali, compresi gli animali esotici. Nel parco di Versailles, era stata creata una *Ménagerie royale*, vicino al Gran Canale. Questa *Ménagerie* fu una fonte d'ispirazione particolarmente ricca per gli artisti e autori dell'epoca, nonché per gli scienziati, come Claude Perrault, medico e architetto, fratello di Charles, al quale si deve le *Mémoires pour servir à l'histoire naturelle des animaux*, Paris, Imprimerie nationale, 1671, 2 vol.

6.7 LE GRAND OGRE [...] (*il fait des grimaces*) [...] (*il danse*): fa delle smorfie e balla, per sedurre Isménie. Ci si ricorderà che l'orco innamorato era recitato da Scaramouche. In quella parte, Tiberio Fiorilli era stato famoso per l'agilità del corpo e le sue contorsioni.

Scène 7

7.1. *chanter pouilles*: le *pouilles* sono delle ingiurie particolarmente basse, grossolane e familiari, lanciate dalla plebe alla gente per bene, equivale a lanciare a tutta voce ingiurie, rimproveri gravissimi, e parole lorde. (*Dictionnaire comique, satyrique*, cit., t.1, p. 107: «chanter pouille: pour gronder, gourmander, dire des injures, chanter la game»).

7.9 *vieux barbon*: si dice di un uomo vecchio che ha la barba. (*Dictionnaire comique, satyrique*, cit., t.1, p. 43: «pour vieux, âgé, décrépît». È espressione comune nel campo teatrale per designare il vecchio padre autoritario, più o meno rimbambito).

7.13 *me brûler à la chandelle*: Avvicinarsi troppo dal fuoco della candela, immagine per esprimere il fatto di aver ceduto all'amore e ai piaceri della carne, e di supportare poi le conseguenze. (*Dictionnaire comique, satyrique*, cit., t. 1, p. 84: «se brûler à la chandelle: manière de parler tirée des papillons qui tournent si longtemps autour de la chandelle qu'à la fin ils vont s'y brûler les ailes»).

7.14 *il en a dans l'aile*: è la contrazione dell'espressione «avoir un coup dans l'aile» che significa essere malato, ferito, essere in cattive condizioni. All'epoca delle pistole e fucili, l'espressione intera, aver un colpo, o avere del piombo, nelle ali, si riferisce alla caccia agli uccelli; è quando un uccello è ferito da un cacciatore. Significa anche essere vecchio, aver oltrepassato i cinquant'anni, che si marciano con una L. (*Dictionnaire comique, satyrique*, cit., t. 1, p. 10: «en avoir dans l'aile: pour être surpris, être perdu, être vaincu [...] se dit aussi d'une personne qui passe les 50 ans, qu'on marque d'un L»).

7.15 *lanterner*, poi *lanternage*: gioco di parole che spiega la trasformazione in lanterna. *Lanterner* è propriamente camminare piano piano, senza fretta. Nel senso figurato, equivale a discutere, non saper risolvere, e nel campo del corteggiamento, significa tirare alle lunghe, non precipitare le cose, e quindi anche stancare l'altro o l'altra con discorsi e parole che non servono a niente, che non concludono niente. Significa anche, in questo caso specialmente, darsi alla *bagatelle*, cioè fare cose di poca importanza, non concludenti, anche nell'ambito sessuale.

7.17 *à la moderne*: amare alla moderna, cioè secondo i codici del tempo, imposti dalla preziosità e dai salotti femminili.

7.18 *limaçon*: equivale a coclea. Mezzetin è il vecchio trasformato in coclea, che sull'illustrazione del frontespizio della *pièce* esce da una conchiglia. L'immagine è complessa: «rentrer

dans sa coquille», rientrare nella conchiglia, significa ritirarsi da un'impresa difficile, non affrontare il pericolo. Il fatto di «uscire o entrare nella conchiglia» designa anche un uomo da niente che vuol parere al disopra della sua condizione (*Dictionnaire comique, satyrique*, cit., t. 2, p. 74). Ne *Les Fées*, anche Croquignollet è di questo tipo, quando esce da un'urna per dare inutilmente il suo consenso al matrimonio di Isménie, e così raggiunge in certo senso, in modo derisorio, il vecchio trasformato in coclea (*Introduzione*, pp. 12 e 23).

7.19 *encolure*: vedendo la mia statura e il mio corpo di vecchio. L'*encolure* è la misura del collo, preso come parte di tutto il corpo ♦ *Folâtrer*: andare qua e là senza precipitarsi, con grazia ♦ *Madame la pendule*: sul significato possibile della dama ben regolata, che era trasformata in orologio a pendolo (cfr. *Introduzione*, pp. 34-35). Si può anche pensare a una allusione davvero licenziosa: secondo il *Dictionnaire de l'Académie Française*, 1694, t. 2, p. 211 (*Pendule*), l'orologio a pendolo possiede un «peso attaccato a un pene, a un filo di ferro o di seta, che colle sue vibrazioni regola il movimento dell'orologio, e che ha vari altri usi». Nel campo teatrale, il pendolo è anche il batocchio caratteristico di Arlecchino, alludente al suo appetito sessuale, e al suo spirito grossolano, da campana che assorda.

7.20 *Oh vous n'êtes pas le premier limaçon... cornes*: il commento di Arlequin a proposito della coclea che entra/esce dalla conchiglia, e mostra o no le corna, conferisce un senso sessuale supplementare alla trasformazione del vecchio in coclea (cfr. *supra*, 7.18), soprattutto se si considera che lui racconta di aver tentato di sedurre la giovane fata, che lo fece «*rentrer dans sa coquille*». Anche qui si può ipotizzare un'allusione provocatoria a Madame de Maintenon e alle sue supposte avventure galanti in giovinezza (cfr. *Introduzione*, p. 38), nonché alla virilità ormai indebolita e sorvegliata del vecchio re.

7.25 *coquetterie*: tema molto diffuso nelle commedie degli Italiani, legato ai nuovi costumi sociali del tempo, in particolare donneschi. Le donne cercavano di liberarsi dalla tutela degli uomini, e intendevano usare del loro potere di seduzione, affermandosi attraverso la 'civetteria' sia nel campo dei divertimenti, sia nel campo del sapere, cioè i settori dai quali erano escluse. Cfr. il personaggio di Célimène nel *Misanthrope* di Molière. Esisteva una mappa del reame di *coquetterie*, tale quale era stato descritto dall'abbé d'Aubignac nella sua *Histoire du Temps, ou Relation du Royaume de Coquetterie, Extraite du dernier voyage des Hollandais aux Indes du Levant* (1654). Oltre le *pièces* degli Italiani, tra le quali spicca *La Fausse Coquette* di Monsieur B*** (cit.), e anche, prima di questa, *La Coquette ou l'académie des dames*, di Jean-François Regnard (TI 1700, t. III, rappresentata nel gennaio 1691), si trova *L'Été des coquettes*, di Dancourt, rappresentata nel 1690. Circolavano da parecchio tempo molti scritti satirici, come i *Reproches des coquettes de Paris aux enfarinés sur la cherté du pain*, del 1649, alludente anche alla moda presso le *précieuses* e i *précieux*, di coprirsi la faccia con la farina. Nel 1659, Ninon de l'Enclos aveva anche pubblicato *La Coquette vengée*. ♦ *bel esprit*: si dice di chi possiede uno spirito distinto e elegante, che cade facilmente nella fatuità. Cfr. *Arlequin bel esprit*, di Regnard e Dufresny, 1694, TI 1700, t. V, in cui Cinthio appare sotto il nome di Cleanthus, padre di Angélique, «entété de bel-esprit».

7.27 *ne sait que dire gano et sans prendre*: sono termini usati dai giocatori durante una partita del gioco di carte chiamato *hombre*, di origine spagnola. È precursore del bridge. L'*hombre* è il giocatore che annuncia un contratto e deve riempirlo. *Gano* significa: «lasciatemi aver la mano, ho il re». Il gioco di carte era molto praticato alla Corte di Versailles, negli anni 1690; la principessa Palatina vi allude spesso nelle sue *Lettere*.

7.28 *sous-traitant*: o *sub fornitore*: si diceva di chi era incaricato di raccogliere i dazi, affitti e imposte reali, nelle provincie, consegnati dai «fermiers généraux» ♦ *branle*: è un ballo semplice, su una misura a due tempi praticato dal popolo, simile a una ronda o una catena; *mener le branle* è condurre la danza. Si dice nel senso figurato per designare l'inizio dato a un affare, il fatto di muoversi, di dare l'impulsione e il primo movimento.

7.29 *tac, tac*: onomatopea che si riferisce certo al suono della bacchetta magica della fata, ed è un ricordo umoristico dell'uso ricorrente di sonorità suggestive (come toc toc), usati nei racconti di nutrici, come nel *Petit chaperon rouge* di Perrault, o nella fiaba *Finette Cendron* di Mme d'Aulnoy.

7.30 *grisette*: si dice di un vestito di stoffa grigia di poco valore, che era quella del vestito delle persone di basso rango; per estensione si usa per designare una donna leggera e *coquette*, popolana giovane, che si dà al piacere, e di poca virtù.

7.32 *fariboles*: spesso al plurale, cosa vana e frivola (*Dictionnaire comique, satyrique*, cit., t.1, p. 259): «pour bagatelle, niaiserie, amusement, sottise, folie». In quanto sinonimo di *bagatelles*, è un termine sensibile, usato più volte in *Arlequin misanthrope*, del 1696. Prima Scaramouche dice che non sa cosa fare perché lui non è che una *bagatelle* (nel senso negativo, che non serve a niente, che non ha valore né funzione precisa) (I.5.55). Arlequin gli risponde che tutta Parigi non è altro che una vasta *bagatelle*, dove ognuno fa cose derisorie, e Scaramouche canta poi diverse strofe in onore della *bagatelle*. Il termine è anche usato metaforicamente con un senso sessuale: *aimer la bagatelle* equivale a ricercare il piacere sessuale (cfr., *Introduzione*, p. 28). ♦ *pistoles*: la *pistole* è una moneta d'oro, che non era coniata con il conio della Francia, e valeva undici libbre e qualche soldo, equivale a dieci «livres tournois». Oltre la comodità della rima, il legame tra *fariboles* e *pistoles* si riscontra spesso nei testi di teatro, come in: Cyrano de Bergerac, *Le Pédant joué*, 1654, nella scena tra Corbineli et Granger, dove Corbineli annuncia che il figlio di Granger, avaro, è stato portato via su una galera e gli chiede denaro, senza successo: «CORBINELI: A quoi bon ces fariboles! Vous n'y êtes pas. Il faut tout au moins cent pistoles pour sa rançon». (*Pédant joué*, II,4). Questa scena è stata poi ripresa da Molière ne *Les Fourberies de Scapin*. Cfr. *Projet Molière 21*, diretto da Georges Forestier e Claude Bourqui (<https://moliere21.cnrs.fr>), e anche <https://www.iremusc.cnrs.fr/fr/projets-de-recherche/moliere-21>.

Fin de la comédie: nell'edizione TI 1700, e nell'edizione di Amsterdam del 1701, la formulazione completa è «*Fin de la comédie et du sixième volume*», formula che chiude ciascuno dei sei tomi, confermando, nel sesto tomo, la chiusura del repertorio registrato da Gherardi (cfr. *Introduzione*, p. 7). La formulazione accorciata si trova nel tomo 6 di un'edizione ulteriore del *Théâtre italien* (Amsterdam, Le Cene, 1721, quinta edizione aumentata, senza illustrazioni), dove sono aggiunti degli *Amusemens sérieux et comiques* (pp. 445-512), che si chiudono con la formula «fin du sixième et dernier tome».

Nota sulla fortuna

Non risulta che l'atto unico *Les Fées ou les contes de ma mère l'Oye* sia stato ripreso dopo il 1697 su una scena parigina o francese. Invece si può insistere sul fatto che questa commedia sia la prima di una serie di commedie la cui trama è ripresa alle fiabe di magia. Per quanto riguarda la Francia, due anni dopo, nel 1699, Florent Carton dit Dancourt, autore di oltre 80 commedie, scrisse e fece rappresentare dai Comédiens Français una commedia intitolata anch'essa *Les Fées*. Nel 1708, certo Chevalier de la Baume scrisse e fece rappresentare a Grenoble *La Fée bienfaisante*. Queste due commedie sono state recentemente riedite da Nathalie Rizzoni con la commedia di Dufresny e Monsieur B***. Un pò più tardi, dopo la riapertura della Comédie-Italienne, fu rappresentata una commedia in un atto, *Le Conte de fées*, di Romagnesi (1735), seguita da una commedia in tre atti intitolata *Les Fées* di Messieurs Romagnesi (Jean-Antoine) e C*** (Michel Procope-Couteaux), creata il 14 luglio del 1736, recitata anche a corte, a Versailles, poi ripresa durante vent'anni alla Comédie-Italienne.¹⁰⁵ Un'altra commedia a canovaccio, *Les Fées rivales* di Véronèse (Carlo Antonio Veronese), fu creata, sempre alla Comédie-Italienne, nel 1746, con minor successo. Queste commedie sono certo da considerare come i primi passi che portano in Francia alla moda delle *féeries* teatrali,¹⁰⁶ e in Italia alle *fiabe teatrali* 'inventate' da Carlo Gozzi.

¹⁰⁵ NATHALIE RIZZONI, *Les Fées de Romagnesi et Procope-Couteaux (1736) entre Perrault et Marivaux*, «Féeries», 4, 2007 (*Le conte, la scène*), pp. 131-154.

¹⁰⁶ ROXANE MARTIN, *Quand le merveilleux saisit nos sens: spectaculaire et féeries en France (XVIIe-XIXe siècle)*, «Sociétés et représentations», 31/1, 2011, pp. 17-33.

BIBLIOGRAFIA

Fonti primarie

- MONSIEUR B*** (BRUGIÈRE DE BARANTE), *Arlequin misanthrope*, a cura di Anna Sansa, Venezia - Santiago de Compostela, lineadacqua, 2020 (www.usc.gal/goldoni).
- _____, *La Fausse Coquette*, a cura di Camilla Cederna, Venezia - Santiago de Compostela, lineadacqua, 2018 (www.usc.gal/goldoni).
- BERNARD, JACQUES, *Mémoires des négociations de la paix de Ryswick*, La Haye, Moetjens, 1699-1707, tt. 1 e 2.
- CORNEILLE, PIERRE, *Cinna ou la clémence d'Auguste*, Paris, Toussaint Quinet, 1643.
- _____, *Andromède, tragédie, représentée avzec les machines sur le Théâtre Royal de Bourbon*, Rouen, Laurens Maurry, 1650.
- Correspondance complète de Mme la duchesse d'Orléans, née princesse Palatine, mère du Régent, traduction nouvelle de M. G. Brunet, accompagnée d'une annotation historique, biographique et littéraire du traducteur*, t. I, Paris, Charpentier, 1863.
- Correspondance de Mme Duchesse d'Orléans, extraits des lettres publiées par M. Ranke et Hollan*, vol. 1, 1672-1707, traduction et notes par Ernest Jaeglé, Paris, A. Quantin, 1880.
- DARMANCOUR PIERRE [PERRAULT, CHARLES], *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités*, Paris, Barbin, 1697.
- DONNEAU DE VISE, «Le Mercure galant», dedicato a Monseigneur le Dauphin, Paris, Michel Brunet, 1672-1714 (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb40216887k/date>).
- DUFRESNY CHARLES ET BRUGIERE DE BARANTE (?), *Les Fées ou les Contes de ma Mère l'Oye*, comédie représentée sur l'ancien Théâtre italien le 2 mars 1697, s. ed., s. lieu, 1697 (Paris, BnF, Arsenal, GD-23225).
- DUFRESNY, CHARLES, *Les Mal-assortis*, a cura di Stéphane Miglierina, Venezia - Santiago de Compostela, lineadacqua, 2016. (www.usc.gal/goldoni)
- _____, *L'Union des deux opéras*, a cura di Arianna Fabbriatore, Venezia - Santiago de Compostela, 2016. (www.usc.gal/goldoni)
- Correspondance de l'Abbé Du Bos* 1670-1742, ed. par Alfred Lombard, Paris, Hachette, 1913, e Genève, Slatkine reprints 1969.
- GHERARDI, EVARISTO, *Le Théâtre Italien, ou Le Recueil de toutes les scènes françaises qui ont été jouées sur le Théâtre Italien de l'Hôtel de Bourgogne*, Paris, Guillaume de Luyne - Gherardi, 1694.
- Arlequin Misanthrope*, Paris, Henry Lambin, 1697.
- _____, *Supplément du Théâtre Italien*, tome troisième, Amsterdam, Adrian Braakman, 1698.
- _____, *Le Théâtre Italien de Gherardi, ou Le Recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les Comédiens Italiens du Roi, pendant tout le temps qu'ils ont été au service. Enrichi d'estampes entaille-douce à la tête de chaque comédie, à la fin de laquelle tous les airs qu'on y a chantés se trouvent gravés, notés avec leur basse-continue chiffrée*, Paris, Cusson et P Witte, 1700, 6 voll.
- _____, *Le Théâtre italien de Gherardi ou recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les Comédiens Italiens du Roy, pendant tout le temps qu'ils ont été au service de Sa Majesté. Première édition sur la nouvelle de Paris, divisée en six tomes, revue, corrigée, augmentée, et enrichie d'Estampes en Taille douce à la tête de chaque Comédie. Avec tous les Airs qu'on y a chantés, gravés, notés avec leur Basse continue chiffrée à la fin de chaque Volume*, A Amstersdam, chez Adrian Braakman, marchand libraire près le Dam, 1701, 6 voll.
- _____, *Le Théâtre italien*, ed. par Charles Mazouer, Paris, Société des textes français modernes, 1990.

- GHERARDI, EVARISTO, *Théâtre italien*, t. I, ed. par Nathalie Marque, Paris, Classiques Garnier, 2016; t. II, vol. 1 et vol. 2, ed. par Isabelle Ligier-Degauque, Paris, Classiques Garnier, 2021; t. V, ed. par Catherine Dumas, Céline Paringaux, Isabelle Ligier-Degauque, Paris, Classiques Garnier, 2022.
- GIROLAMO GIGLI, *La Sorellina di Don Pilone*, a cura di Françoise Decroisette, Venezia - Santiago de Compostela, lineadacqua, 2020. (www.usc.gal/goldoni)
- FATOUVILLE, ANNE-MAUDUIT DE, *La Précaution inutile*, a cura di Lucie Comparini e Emanuele de Luca, Venezia - Santiago de Compostela, lineadacqua, 2014. (www.usc.gal/goldoni)
- HENRY, PIERRE, *Le Pour et le contre du mariage avec la critique du Sieur Boileau, satires*, Lille, Fiévet, 1694.
- LADVOCAT, LOUIS-FRANÇOIS, *Lettres sur l'opéra à l'abbé Du Bos*, ed. par Jérôme de La Gorce, Paris, Cicéro éditeurs, 1993.
- MAUPOINT, *La Bibliothèque des Théâtres contenant le catalogue alphabétique des pièces dramatiques, opéras, parodies et opéras comiques, et le temps de leurs représentations*, Paris, Prault, 1733.
- Les Mémoires de la Comtesse de M*** avant sa retraite servant de réponse aux Mémoires de St-Évremond*, Paris, J.-L de L'Orme, 1698.
- «Le Mercure historique et politique concernant l'état présent de l'Europe, ce qui se passe dans toutes les cours, l'intérêt des Princes, leurs brigues...», La Haye, Henri Van Bulderen, 1688-1715.
- MURAT (MME), HENRIETTE JULIE, *Histoires sublimes et allégoriques*, Paris, Delaune, 1699.
- Négociations de la Paix de Ryswick par Monsieur D**** (José Freire de Monteroyo Mascarenhas), La Hague, chez l'auteur, 1697.
- PARFAICT, CLAUDE ET FRANÇOIS, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire*, t. 1 (1697-1721), Paris, Briasson, 1743.
- _____, *Histoire du Théâtre Français*, Paris, Lemerancier et Saillant, 1749.
- _____, *Dictionnaire des théâtres de Paris contenant toutes les pièces qui ont été représentées sur les différents théâtres français*, Paris, Rozet 1767.
- PERRAULT, CHARLES, *Apologie des femmes*, Paris, Coignard, 1694.
- _____, *Histoires ou Contes du temps passé*, introduction de Marc Fumaroli, Paris, Gallimard, 2014.
- _____, *Les Hommes illustres qui ont vécu en France pendant ce siècle Recueil de cent portraits d'hommes illustres de toutes sortes de professions*, Paris, Antoine Dezaillier, 1696 (t.1)-1700 (t.2).
- PRADON, NICOLAS, *Réponse à la Satire X du Sieur D**** (Despréaux), Paris, JB de La Caille, 1694.
- QUINAULT, PHILIPPE, *Persée*, tragédie mise en musique, Paris, Ballard, 1682.
- REGNARD, JEAN-FRANÇOIS, *Satire contre les maris, Réponse à la satire X du sieur D****, Paris, JB de la Caille, 1694.
- ROUSSELOT, PAUL, *Histoire de l'éducation des femmes en France*, II, Paris, Librairie Académique, 1883, pp. 1-91 (https://www.google.fr/books/edition/Histoire_de_l_education_des_femmes_en_F/qN7MLYsyO_sC?hl=fr&gbpv=1&dq=Saint+Cyr+Madame+de+MAntenon+organisation+des+etudes&pg=PA1&printsec=frontcover).
- SAINT-SIMON, *Mémoires complets et authentiques du duc de Saint-Simon sur le siècle de Louis XIV et la Régence*, Paris, Garnier frères, 1853.
- SEVIGNE, MME DE, *Correspondance*, ed. par R. Duchêne, Paris, Gallimard, 1972.
- VERONESE CARLO ANTONIO (?), *Coraline esprit follet, canevas italien en trois actes précédés d'un prologue représenté le jeudi 21 mai 1744*, s. l, s.d.
- VILLIERS, PIERRE DE, *Entretiens sur les contes de fées, et sur quelques autres ouvrages du temps, pour servir de préservatif contre le mauvais goût*, Paris, Collombat, 1699.

Saggi

- ATTINGER, GUSTAVE, *L'Esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français*, Genève, Slatkine Reprints, 1993.
- BAHIER PORTE, CHRISTELLE, *Liste chronologique des pièces citées* (<https://doi.org/10.4000/feeries.513>), in C. Bahier Porte (dir.), «Féeries», 4, 2007 (*Le Conte, la scène*, <https://doi.org/10.4000/feeries.223>).
- BLANC, ANDRE, *Madame de Maintenon et les hommes d'Église à travers sa correspondance*, «Albineana, Cahiers d'Aubigné», 2, 1999 (*Autour de Françoise D'Aubigné, marquise de Maintenon. Actes des Journées de Niort*), pp. 339-356 (https://www.persee.fr/doc/albin_1154-5852_1999_num_10_2_1423).
- CEDERNA, CAMILLA, *La fermeture de la Comédie-Italienne de Paris (1697): vrai ou faux scandale?*, in François Lecercle - Clotilde Thouret (dir.), *Théâtre et scandale*, Fabula, colloques en ligne, 2019 (doi.org/10.58282/acta.5820).
- DEBAILLY, PASCAL, *Nicolas Boileau et la Querelle des Satires*, «Littératures classiques», 68/1, 2009, pp. 131-134 (<https://doi.org/10.3917/licla.068.0131>).
- DE LUCA, EMANUELE, *La circulation des acteurs italiens et des genres dramatiques dans la première moitié du XVIIIe siècle*, «Études et rencontres de l'Ecole des Chartres», 38, 2012 (Sabine Chaouche - Denis Herlin - Solveig Serre (dir.), *L'Opéra de Paris, La Comédie-Française, et l'Opéra-comique. Approches comparées (1669-2010)*), pp. 241-254.
- DUBOIS, EFFRIDA, *Le cheminement spirituel de Madame de Maintenon*, «Albineana, Cahiers d'Aubigné», 2, 1999 (*Autour de Françoise D'Aubigné, marquise de Maintenon*), pp. 383-391 (https://www.persee.fr/doc/albin_1154-5852_1999_num_10_2_1426).
- DUCHARTRE, PIERRE-LOUIS, *La Commedia dell'arte et ses enfants*, Paris, Librairie théâtrale, 1955.
- ESCOLA, MARC, *Commente Les Contes de Charles Perrault*, Paris Gallimard, 2005.
- GAILLARD, AURELIA - MAISONNEUVE, LAURIANE, *Charles Perrault, «Contes» - Mme d'Aulnoy, «Contes de fées»*, Neuilly, Atlande, 2021.
- GAMBELLI, DELIA, *Arlecchino a Parigi, dall'Inferno alla corte del re sole*, t. I; e *Arlecchino a Parigi. Lo scenario di Domenico Biancolelli*, t. II, Roma, Bulzoni, 1993.
- GRANDE, NATHALIE, *L'Affaire de La Fausse prude, naissance d'une légende noire de Mme de Maintenon*, «Revue d'Histoire littéraire de la France», 120/4, 2020, pp. 941-951 (doi: 10.15122/isbn.978-2-406-11066-8.p.0173).
- HEIDMANN, UTE - ADAM, JEAN-MICHEL, *Des genres à la généricité: l'exemple des contes (Perrault et les Grimm)*, «Langages. Les genres de la parole», 153, mars 2004, pp. 62-72 (https://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_2004_num_38_153_934).
- KOCH, PHILIPP, *Les dernières années de Mezzetin: vérité ou légende*, «Dix-huitième siècle», 11, 1979, pp. 307-319 (https://www.persee.fr/doc/dhs_0070-6760_1979_num_11_1_1240).
- LA GORCE, JÉRÔME DE, *L'Académie Royale de Musique et la Comédie-Italienne sous le règne de Louis XIV, deux entreprises de spectacles en rivalité*, in Sabine Chaouche - Denis Herlin - Solveig Serre (dir.), *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-comique, approches composées (1669-2010)*, Paris, 2012, pp. 17-24 (Études et rencontres de l'Ecole des Chartes, n. 38; <https://books.openedition.org/enc/885?lang=fr>).
- LEROY, PIERRE EUGENE, *Hair Mme de Maintenon, aujourd'hui comme hier?*, «Albineana. Cahiers d'Aubigné», 1, 1999 (*Autour de Françoise d'Aubigné*), pp. 144-146 (https://www.persee.fr/doc/albin_1154-5852_1999_num_10_1_1408).
- MARTIN, ROXANE, *Quand le merveilleux saisit nos sens: spectaculaire et féeries en France (XVIIe-XIXe siècle)*, «Sociétés et représentations», 31/1, 2011, pp. 17-33 (<https://doi.org/10.3917/sr.031.0017>).

- MAZOUER, CHARLES, *Le dernier Boyer d'Agamemnon à Judith*, «Littératures classiques», 52, 2004, pp. 49-60 (*Campistron et consorts: tragédie et opéra en France (1680-1733)*; https://www.persee.fr/doc/licla_0992-5279_2004_num_52_1_2025).
- MONTAGNIER, JEAN-PAUL, *Claude Boyer, librettiste: remarques sur Méduse (1697)*, «Revue d'Histoire du Théâtre», 191/3, 1996, pp. 303-320.
- NORMAN, LARRY F. - VAN ESLANDE, JEAN-PIERRE, *Modernités de Perrault*, «Cahiers Parisiens / Parisian Notebooks», 4, 2008, pp. 190-288 (<https://journals.openedition.org/feeries/745>).
- PICCO, DOMINIQUE, *Gratuité des études et fait du prince: le cas de Saint-Cyr (1686-1793)*, in Jean-François Condette (dir.), *Le coût des études, modalités, acteurs et implications sociales du XVIe au XXe siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, pp. 263-282 (<https://books.openedition.org/pur/113744?lang=fr>).
- _____, *Adultes et enfants en la maison royale de Saint-Cyr (fin XVIIe – XVIIIe siècle, «Italie et Méditerranée modernes et contemporaines*», 123/2, 2011 (*Enfance et monde adulte*), pp. 359-370 (<https://doi.org/10.4000/mefrim.61>).
- PIEJUS, ANNE, *Le Théâtre des demoiselles. Tragédie et musique à Saint-Cyr à la fin du Grand Siècle*, Paris, Société française de musicologie, 2000.
- _____, *La tragédie chrétienne: théâtre et musique à Saint-Cyr*, «Littératures classiques», 21, 1994, pp. 139-148 (https://www.persee.fr/doc/licla_0992-5279_1994_num_21_1_1778).
- RAYNARD, SOPHIE, *La Seconde préciosité. Floraison des conteuses de 1690 à 1756*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2002.
- RIZZONI, NATHALIE, *Les Fées de Romagnesi et Procope-Couteaux (1736) entre Perrault et Marivaux*, «Féeries», 4, 2007, pp. 131-154 (*Le conte, la scène*; <https://doi.org/10.4000/feeries.343>).
- _____, BLOCH JULIE (ed. par), *L'Âge d'or des contes de fées: de la comédie à la critique, La Fée bienfaisante et autres comédies*, Paris, Champion, 2007.
- ROBERT, RAYMONDE, *Le Conte de fées littéraire en France de la fin du XVIIe à la fin du XVIIIe siècle*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1982.
- SERMAIN, JEAN-PAUL, *Le Conte de fées du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2005.
- _____, *Perrault, Conteur en vers*, «Féeries», 14, 2017 (<https://doi.org/10.4000/feeries.1041>).
- SORIANO, MARC, *Les Contes de Perrault. Culture savante et culture populaire*, Paris, Gallimard, 1968.
- VINCENT, MONIQUE, *Le Mercure galant ou les choix d'un polygraphe*, «Littératures classiques», 49, 2003, pp. 223-241 (https://www.persee.fr/doc/licla_0992-5279_2003_num_49_1_1958).

Dizionari

- Dictionnaire de l'Académie-française dédié au roi*, Paris, Coignard, 1694, 2 tomes. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k503971>
- Dictionnaire comique, satyrique, critique, burlesque, libre et proverbial*, Philibert Joseph Le Roux, nouvelle édition augmentée, Amsterdam, Zacharie Chastelain, 1750, 2 tomes en un volume. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k113396j/f276>

