

# DAL *DESDÉN* DI MORETO AI *PLAISIRS* DI MOLIÈRE

Marco Lombardi

1. Molière riscrive *El desdén*, con *el desdén* di Agustín Moreto nel 1664 intitolandolo *La Princesse d'Elide*<sup>1</sup>. La riscrittura comporta la transtilizazione del testo spagnolo 'in barocco' verso un registro linguistico cortigiano e salottiero, galante, in stile Louis XIV<sup>2</sup>. La transversificazione riguarda – per il suo primo atto e l'inizio del secondo – la resa dei versi di Moreto in alessandrini, nell'intento, perseguito da Molière, di innalzare il genere comico ai fastigi drammaturgici propri della tragedia in funzione di una commedia alta: la *haute* o *grande comédie* di carattere, di costume, con una approfondita ricerca psicologica<sup>3</sup>. Molière pratica poi sul suo ipotesto spagnolo una prosificazione a ragione dei tempi brevi di redazione dell'opera imposti dalle esigenze politico-rappresentative di continua autocelebrazione da parte di Luigi XIV, a quell'altezza cronologica già Re Sole (Fonseca Brefe, Gualdé, 2008). La prosificazione realizza una risemantizzazione in chiave naturalistica nel senso della naturalezza di un dialogo teatrale che riprenda la conversazione mondana cortigiana e salottiera nella quale il pubblico d'élite chiamato ad assistere alla messa in scena potesse riconoscersi.

<sup>1</sup> Per riferimenti più specifici si possono consultare le seguenti edizioni e le relative introduzioni: Moreto (1971); Moreto (1996); Moreto (1999); Moreto (2008). Per indicazioni bibliografiche sul drammaturgo spagnolo rimando a Lobato, Byrne (2008), a cui si può aggiungere Lobato (2010). Per *La Princesse d'Elide* rimando alla mia edizione con introduzione, traduzione, testo a fronte, note e bibliografia pubblicata in Molière (2013: 969-1073).

<sup>2</sup> Barbaferi (2006). Sull'apporto della galanteria spagnola alla galanteria francese cfr. Bourqui (2006).

<sup>3</sup> Sull'argomento restano ancora insuperati Bray (1927); Scherer (2014). La prima edizione di Jacques Scherer era apparsa a Parigi per i tipi di Nizet nel 1950.

Marco Lombardi, University of Florence, Italy, marco.lombardi@unifi.it, 0000-0001-9128-0594

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

Marco Lombardi, *Dal Desdén di Moreto ai Plaisirs di Molière*, pp. 59-76, © 2020 Author(s), CC BY 4.0 International, DOI 10.36253/978-88-5518-150-1.04, in Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García (edited by), *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltrelpe (secoli XVI-XVIII)*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press ([www.fupress.com](http://www.fupress.com)), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-150-1 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-150-1

Il ricorrere al gergo genettiano (Genette, 1982) mi sembra sempre utile al fine di allontanare la tentazione ancora viva di procedere a giudizi di valore (in particolare estetici e drammaturgici) da esprimere sull'ipotesto spagnolo e sull'ipertesto francese e viceversa. Pericolo da cui ci metteva in guardia Maria Grazia Profeti dalle pagine del libro su *Letà d'oro della letteratura spagnola*. Proprio riguardo a Moreto così scrive: «il confronto intertestuale può servire, più che a dare patenti di valore, a rendersi conto del perché delle riprese e dei cambiamenti» (Profeti, 1998: 273). Il ritratto che poi nella stessa pagina ci fornisce del drammaturgo spagnolo, da un lato ci aiuta a comprendere la vicinanza tra i due drammaturghi nonché le ragioni verosimilissime per le quali il drammaturgo francese ha deciso di realizzare una riscrittura proprio di questo capolavoro d'oltre Pirenei, e dall'altro lato a comprendere come l'identikit di Moreto possa corrispondere a una certa interpretazione che ancor oggi la critica ci consegna dell'identità del medesimo Molière scrittore: «questo universo 'regolato' di Moreto [...] costituisce la più interessante chiave di lettura del suo teatro. Egli 'ripensa' i testi precedenti aggiustando a questa nuova necessità di ordine trame e caratteri» (Profeti, 1998: 273). Parole queste che si potrebbero riferire a Molière, autore colto che nella sua biblioteca (cfr. *Inventaire après décès de Jean-Baptiste Poquelin de Molière*) possiede opere spagnole e italiane, e alla sua pratica scenica che non si distanzia di molto da quella del collega spagnolo: regola, ordine, caratteri potrebbero essere le caratteristiche che li accomunano. La stessa corrispondenza identitaria nelle linee che seguono: «il che ovviamente ha comportato l'accusa [nei confronti di Moreto] di mancanza di originalità, o addirittura di plagio, anche se gli si concede una certa eleganza di risultati» (Profeti, 1998: 273)<sup>4</sup>. L'identica accusa è rivolta contro il drammaturgo francese, com'è noto, dai contemporanei e da molti critici del tempo e nel tempo, sprezzatori delle prassi compositive seicentesche che non fossero di matrice aristotelica: riuso, *manteau d'Arlequin* ecc.; architetture drammaturgiche che ora riferiamo all'idea, né etica né estetica, ma puramente architettonica e comunicazionale, di palinsesto.

Molière inserisce la sua riscrittura della *pièce* di Moreto all'interno delle Feste ordinate dal Re di Francia nella cornice dei giardini di Versailles dal 7 al 13 maggio 1664: le Feste dei Piaceri dell'Isola incantata, l'isola dell'ariostesca Alcina, ma anche l'Isola incantata dello spazio chiuso di Versailles e dei suoi giardini che dell'Isola dell'Ariosto sono la *mise en abyme*<sup>5</sup>. Nei *Plaisirs de l'île enchantée* il Re ha chiamato a collaborare tutta una équipe prestigiosa: il conte di Saint-Agnan, sorta di ministro della propaganda

<sup>4</sup> Per una visione generale della questione del plagio vedi Maurel-Indart (2011).

<sup>5</sup> Vasta è la bibliografia sull'argomento che coinvolge grandi personalità artistiche italiane e francesi come Lulli, Beauchamp, Le Nôtre, Vigarani ecc. Tra i molti importanti contributi si vedano: Amoroso (2000); Félibien (1997); Beaussant (1992: 310-326); Beaussant (1996: 28-39); Simon (1987: 244-254); Couvreur (1992: 123-124); Garboli (1974: 3-68); Moine (1984).

reale o della comunicazione nell'ideazione di spettacoli allegorici, altrettanti ritratti più o meno cifrati della figura del sovrano; il grande architetto Le Nôtre (Hamilton Hazlehurst, 2005) per la sistemazione dei giardini in cui le Feste si svolgeranno; Molière e la sua *Troupe* (allora *Troupe de Monsieur Frère Unique du Roi*) per gli spettacoli; Beauchamp, maestro di danza dello stesso re, per i balletti; il fiorentino Lulli per le musiche (Despois, Mesnard, 1873-1900: 101-102)<sup>6</sup>; l'italiano Vigarani per le macchine e gli apparati scenici (de La Gorce, 2005). Dopo la Pace dei Pirenei del 1659, e il conseguente matrimonio 'forzato'<sup>7</sup> del Re ventiduenne con la cugina spagnola, Maria Teresa d'Austria, la nuova Europa incarnata da Luigi XIV convoca nell'eden pacificato dei giardini di Versailles ingegni spagnoli e italiani che insieme alle intelligenze francesi tanto contribuiscono alla formazione del Grande Secolo, o Secolo di Luigi XIV. È ovviamente in quel contesto festivo di pace politica e familiare<sup>8</sup> e per quel contesto, che la riscrittura de *La Princesse d'Elide* va considerata e analizzata. Il tema micro-strutturale del *mariage forcé* è messo in scena da Molière anche in queste Feste la cui macro-struttura ruota attorno alla questione matrimoniale con *pièces* che ne affrontano l'argomento quale declinazione del più vasto e complesso tema amoroso.

2. Il castello di Versailles non è ancora la residenza definitiva di Luigi XIV, lo sarà dal 1680; ha conservato le proporzioni del Casino fatto costruire per le sue cacce dal malinconico Luigi XIII lontano dalla Reggia del Louvre (Caude, de La Gorce, Saule, 2016). Le tre *jornadas* originali sono distribuite da Molière in cinque atti, struttura spazio-temporale che indica l'omaggio di Molière (in sintonia con la più larga parte del pubblico e delle osservazioni della critica dell'epoca) all'ideologia neo-classica e all'architettura della *haute comédie* da lui elaborata per motivi di distinzione rispetto ai repertori comici dei teatri concorrenti. Nell'intrigo dell'ipotesto spagnolo, il tema della caccia (Caude, de La Gorce e Saule, 2016: 218-268) può essere solo riferito all'inseguimento che i vari seduttori attuano sulle ninfe sacre a Diana. Si tratta di ninfe in fuga dai loro spasimanti le cui immagini, oggetto di una sua ossessiva riflessione etico-erotico-filosofica, ispirano la protagonista di Moreto e le cui *fabulae* sono a fondamento della sua giu-

<sup>6</sup> Dalla vasta bibliografia su Lulli/Lully ci limitiamo a segnalare Couvreur (1992); Beaussant (1996); Baumont (2007).

<sup>7</sup> Il tema del 'mariage forcé' ricorre in Molière come in molto del teatro comico a lui precedente e contemporaneo. Come si vedrà meglio nel prosieguo di questo mio testo, nel caso dei *Plaisirs* il tema acquisterà una valenza biografica riguardante gli amori del giovane Luigi che per ragioni di stato ha dovuto lasciare l'amata Maria Mancini, nipote di Mazzarino, per sposare l'Infanta di Spagna. Sugli amori di Luigi XIV cfr. tra l'altro Mancini (1987).

<sup>8</sup> Pace familiare ritrovata o auspicata dal Re dopo gli scontri con la Madre onnipotente e onnipotente, Anna d'Austria, a proposito appunto del suo matrimonio spagnolo costretto dalle dure esigenze della Ragion di Stato: de Motteville (1886).

stificata inimicizia psico-culturale con l'uomo<sup>9</sup>. Anche nel drammaturgo francese, alla stregua di Moreto, la protagonista è, come dirà Gozzi, una principessa filosofa, di una filosofia alla quale Molière contrappone il suo raffinato epicureismo di vita. Ma tornando al tema della caccia, nell'ipertesto esso si amplifica quantitativamente e strutturalmente spalmandosi nell'intera *pièce*, e diventando altresì funzionale a istanze drammaturgiche innovative: la trasformazione, cioè, della *pièce* di Moreto (pur fascinosamente essa stessa musicale e metateatrale) in una ben ordinata e simmetrica commedia-balletto, genere misto ma in cui *tout se tient* perfettamente, del quale Molière si dichiara creatore. Nella prefazione rivolta al Re in apertura della sua precedente commedia-balletto dedicata ai *Fâcheux* – anch'essa recitata e danzata nella circostanza festiva dei *Plaisirs* di Versailles – Molière vanta la razionalità della costruzione di questa sua *pièce* grazie anche al legame che, per una trovata del genio drammaturgico molieriano oggetto di auto-esaltazione e promozione, il drammaturgo stabilisce fra i contenuti della *fabula* principale e i contenuti degli intermezzi che a quella *fabula* devono essere strettamente collegati al fine di non cadere nel caos, nell'irregolare drammaturgico (in altri termini, in un certo barocco) causato da un ricorso smodato alla *varietas* (Mazouer, 2006). Oltre alla caccia, la passione amorosa rappresenta l'altro legante fra gli atti e gli intermezzi. Nella nostra ottica, l'estetica molieriana, specchio delle istanze di ordine proprie del Re Sole e degli artisti e accademici al suo servizio, è di raggiungere le dimensioni più eticamente e drammaturgicamente corrette – in questo tipo di spettacolo parlato, cantato, danzato<sup>10</sup> – di un barocco classico o di un classico barocco tramite il quale si può bypassare il pericolo del *monstrum* strutturale tanto temuto da Orazio. Il caos (il barocco) in letteratura deve ora essere superato come lo è stato il caos in politica (le ribellioni della Fronda). Come sopra accennato, Molière trovava già nel Moreto del *Desdén* un andamento verso la regolarità, le unità, la razionalità nonché temi e architetture palatini che ben potevano rispondere alla domanda di armonizzazione dell'universo interiore ed esteriore delle Feste di corte versagliesi.

In un gioco di riflessi, che tornerò più avanti a considerare, il Re di Francia diviene un co-autore e quindi un alter ego del suo drammaturgo preferito nella ripresa dell'invenzione – tanto più significativa in questo

<sup>9</sup> Il dibattito sul sentimento amoroso come malattia si estende lungo la Prima Giornata del testo moretiano, dibattito sostenuto anche dal servo Polilla travestito da medico. Il tema della 'follia' di tipo donchisciottesco per troppa cultura, in questo caso cultura delle immagini oltre che libresca, Molière lo trae dalla Spagna e lo affronta nella *Principessa di Elide* come precedentemente lo aveva affrontato nelle *Preziose Ridicole* e come lo affronterà successivamente nelle *Donne sapienti*. Si vedano: Ciavolella (1976); Ferrand (1991); Ferrand (2010); Lombardi (2003).

<sup>10</sup> La danza è un elemento fondamentale della prassi scenica sia di Moreto che di Molière-Lulli. Per Lulli, si vedano i riferimenti bibliografici indicati in questo mio saggio. Per Moreto cfr., tra l'altro, Ruiz (2011).

contesto venatorio – del personaggio del cacciatore (anzi di un cacciatore ben conosciuto a Corte) la cui identità fra i seccatori, i *Fâcheux*, è suggerita dal sovrano a un Molière aristofanesco (più che eticamente e classicamente menandro o terenziano), e riconosciuta dal pubblico. Il clima festivo consente la parodia e la satira, condannate dalla morale a teatro, e con esse la creazione di opere a chiave altrimenti indecorose in quanto riguardano un individuo determinato e non l'universale.

Questi possibili mascheramenti e riconoscimenti d'identità qui e altrove negli spettacoli versagliesi primaverili, libertari, spensierati propri della giovane corte di Luigi, che le rappresentazioni pongono sotto la protezione di Venere, di Amore e di Pan, e dei loro Piaceri, suggeriscono anche al lettore/spettatore moderno che queste messe in scena godono dell'inegabile statuto di *pièces à clé* di cui il contesto storico-politico-culturale ci fornisce possibili soluzioni<sup>11</sup>. D'altronde il tema identitario abbraccia l'interezza degli spettacoli dei *Plaisirs de l'Île enchantée*: l'ariostesca maga Alcina, che dedica nella finzione questi festeggiamenti all'amato Ruggiero-Luigi XIV e agli altri paladini (i nobili al seguito del re), è una bella donna seduttrice e insieme una strega vecchia e laida, di cui Ruggiero, ribelle, distruggerà il regno ingannevole, luogo di metamorfosi. L'Isola incantata è quella di Alcina, sulla quale sorge il suo palazzo che alla fine della terza giornata dei *Plaisirs* sarà distrutto dalle fiamme (gli spettacolari fuochi d'artificio di Vigarani). La stessa *fabula* della Principessa d'Elide e del bell'Eurialo, principe di Itaca, si basa sul mascheramento e il disvelamento di personalità che si dichiarano pubblicamente nemiche dell'amore, credendoci la Principessa, e fingendo di crederci il Principe, e che ne scopriranno, dell'amore, i piaceri grazie a un *meneur de jeu* straordinario: Polilla-Caniquí in Moreto e Molière-Morone nell'ipertesto, filosofi-terapisti dell'eros. I giochi identitari di alter ego e doppi, fra società dello spettacolo e realtà, si allargano ai rapporti intrattenuti fra i personaggi della finzione e le persone reali. Se Luigi, nella sua veste d'attore all'interno della sfilata dei cavalieri che apre i Festeggiamenti, è palesemente Ruggiero (Ferrazzi *et al.*, 1974)<sup>12</sup>, egli è anche, senza che venga esplicitato ma grazie ad allusioni nel testo, Eurialo, così come la Principessa di Elide è Louise de La Vallière amante del Re<sup>13</sup>. Liber-

<sup>11</sup> Memorie, lettere, storie (v. *infra* nota 15), canzoni, *pamphlets* forniscono al lettore-spettatore le chiavi interpretative di feste e spettacoli di corte secondo uno dei punti di vista che al tempo si poteva avere su quella tipologia di evento spettacolare. Cfr. Jauss (1978); Kalinowski (1997).

<sup>12</sup> Anche per il tramite delle regine medicee il tema ariostesco insieme amoroso e guerriero può essere passato in Francia. Cfr. Fumagalli, Rossi, Spinelli (2001); Ricciardi (1992). Sul tema cavalleresco e amoroso cfr. anche Roussillon (2009).

<sup>13</sup> Nella sua messa in scena dei *Plaisirs* alla *Comédie Française* del 17 dicembre 1980, terzo centenario della fondazione della stessa *Comédie* per volontà di Luigi XIV, il regista Maurice Béjart si fa continuatore di questa tradizione interpretativa nominando tra i personaggi la Principessa di Elide come Louise de La Vallière. Cfr. Molière (1980).

tino erudito<sup>14</sup>, Molière vela e svela attraverso la raffinata scelta dell'ipotesto spagnolo lo scabroso argomento degli amori libertini del giovane Re inquadrando in un lieto fine politicamente corretto quanto sognato e niente affatto realistico, seppur profondamente e narcisisticamente compensatorio.

Questa lettura contestuale dell'ipertesto non può non avere una sua oggettività, pensando almeno al punto di vista della ricezione di molti dei seicento ospiti presenti che non poteva essere a sua volta molto diverso da quello adottato dal nobile Bussy Rabutin che nella sua *Histoire amoureuse des Gaules* (Bussy Rabutin, 1754; Bussy Rabutin, 1993), diffusa a partire dal 1663, scopre, dietro i nomi fittizi dei suoi antichi personaggi delineati sulla pagina, la moderna figura di Luigi e delle sue amanti, in particolare della prima amante in carica, che il Re impone alla madre, alla moglie, alla corte e ai diplomatici stranieri: Louise de La Vallière. La caccia è lei, la caccia è Luigi, la caccia è Versailles. Venere, Eros e i Piaceri sono, rispettivamente, lei, Luigi e Versailles con i suoi divertimenti, e chi glieli procura, in particolare l'artefice onnipresente, Jean-Baptiste Poquelin Molière, 'regista' e attore, il quale si attribuisce come interprete anche il ruolo di Licisca. Dopo l'intervento dell'Aurora, che apre la *pièce*, Molière si riserva, da buon discepolo dei comici dell'arte, questo ruolo di servitore addetto ai cani. È l'alba, di lì a poco la caccia della Principessa d'Elide e dei giovani suoi pretendenti, tra cui Eurialo di Itaca, che dall'itacese Ulisse ha appreso la dissimulazione, sta per cominciare. In omaggio alla commedia dell'arte, Molière ricorre in questo frangente ai lazzi del sonno, vista l'ora mattutina; lazzi (Capozza, 2006) che costituiscono un'amplificazione rispetto all'ipotesto. La valorizzazione della caccia è consustanziale alla lettura allegorica dell'ipertesto: dietro il velo dell'erudizione spagnola di Molière lettore di Moreto si nasconde e si rivela la vicenda degli amori di Louis e di Louise nelle stanze di Versailles, casino di caccia, e nei suoi giardini. Dedicata ufficialmente alla Regina madre, Anna d'Austria, e alla Regina, Maria Teresa d'Austria, entrambe spagnole, le Feste del maggio 1664 hanno non solo quale vera destinataria ma anche quale effettiva protagonista Mademoiselle de la Vallière, onnipresente dea Diana nel casino e nei boschi e giardini versagliesi nonché immagine riflessa della Princesse d'Elide nell'ipertesto molieriano<sup>15</sup>. Di questa doppia messa in scena funzionale e

<sup>14</sup> Sulla maschera indossata dai 'libertini' per 'dire la verità', vedi il classico Pintard (1943).

<sup>15</sup> Il ruolo della Principessa di Elide è magistralmente interpretato da Armande Béjart, giovanissima moglie di Molière. Esiste tutta un'iconografia di favorite dei re di Francia in veste di Diana cacciatrice. Anche Louise è stata ritratta in queste vesti. Diana per lei è però una sorta di *exemplum* e di *devise*. Louise de la Vallière è infatti un'abilissima amazzone e una esperta cacciatrice. Nel comportamento morale, è più o meno segreta amante del re di Francia (sorta di Endimione per la dea lunata) e allo stesso tempo la 'pura' fanciulla che si rifugia per due volte in un convento per sfuggire al desiderio. La seconda volta prendendo i voti così da divenire da 'prosti-

reale, teatro nel teatro, Luigi, l'Uomo e il Re, sono co-protagonisti tramite la figura di Eurialo, abile dissimulatore<sup>16</sup>.

Il ritornello in stile tassiano che risuona nell'intera *pièce* molieriana «Niente è più bello che amare» non può rivolgersi al Luigi asservito alla Ragion di Stato, sposo di Maria Teresa d'Austria per imposizione della madre e di Mazzarino; è rivolto piuttosto a un Re dongiovanni<sup>17</sup> che con Louise ha 'ri-scoperto' l'amore vero, dopo la passione altrettanto profondamente vissuta per Maria Mancini, che la Ragion di Stato ha allontanato da lui alcuni anni prima; da qui un lutto che Molière, medico dell'anima<sup>18</sup> come il moretiano Caniqui o Morone, il buffone della Principessa di Elide da lui incarnato sulla scena versagliese, tenta di esorcizzare suscitando indirettamente tramite il suo ipertesto quel ricordo. Tutto questo ha solo l'apparenza del *gossip*, riguarda infatti la lettura 'realistica' soggiacente, ma chiaramente leggibile e interpretabile, di una finzione allegorica; chiama in causa il teatro nel teatro, così come il sistema drammatico e drammaturgico delle succitate *pièces à clé* nelle quali la realtà cortigiana *louisquatorzienne* si fa strada nella finzione. Allo stesso modo, questa sorta di *gossip*, medium pubblicitario, propagandistico di uno Stato seduttore (Débray, 1999; Apostolidès, 1961; Elias, 2008)<sup>19</sup> e di una società dello spettacolo come quella organizzata dal Re Sole con gli intellettuali al suo servizio, chiama anche in causa una tipologia di rappresentazione che è formazione, esorcismo, individuazione: lo psicodramma, nozione certo moderna ma che è sicuramente in azione quale sistema curativo *a contrario* nei confronti di un re troppo disobbediente, troppo libero e libertino, dimentico della Ragion di Stato che caratterizza il modello della figura regale esaltato dal teatro corneliano (Couton, 1998; Méron, 1984; Nadal, 1948). Un'immagine che Racine rimetterà, come Molière, in discussione, portando in scena un uomo oltre che un sovrano, un uomo-re, come l'imperatore Tito, che

tuta' una 'santa' sul modello della Maddalena. Per una documentazione storica su Mademoiselle de La Vallière cfr. Lair (1881); Meyrac (1926).

<sup>16</sup> Così aveva scritto nel 1655 al cardinale Mazzarino, tutore di Luigi, il confessore del giovane re diciassettenne: «Il Re cresce in saggezza e dissimulazione» (Bély, 2015: 1211-1214). Laddove non diversamente indicato le traduzioni sono mie.

<sup>17</sup> Nell'ottica di un Molière che si è assunto nella *Princesse d'Elide* come altrove il ruolo di buffone di corte del re che dice la verità al principe, il *Don Giovanni* molieriano, che mette in scena un cavaliere dalle velleità amorose pari a quelle guerriere come un Alessandro Magno (icona del Re Sole), può essere interpretato anche come il ritratto paradossale di Luigi XIV ventisettenne, seduttore impenitente. Sul tema dell'educazione del principe attraverso il teatro cfr. Lombardi (1995); Lombardi (2008).

<sup>18</sup> Il tema del teatro come cura e di Molière come autore-medico è presente in molte delle opere del drammaturgo seicentesco. Il rapporto fra teatro molieriano e medicina è particolarmente studiato da Dandrey (1998); Dandrey (2006); Dandrey (2016). Vedi inoltre Lombardi (2006).

<sup>19</sup> Si tratta con i *Plaisirs* della *mise en spectacle* degli amori reali così come si teatralizzava la religione del sovrano: Gaudelus (2000); Roussillon (2014).

sull'esempio di Luigi, appunto, può piangere disperato per amore<sup>20</sup>. Questa è un'esaltazione del lato umano del corpo del Re (Kantorowicz, 1989), il corpo sempre desiderante, che deve comunque armonizzarsi con il lato regale, divino, immortale, stoicamente, razionalmente superiore, di quello stesso corpo, definitivamente censurato (come avverrà più tardi, quando il Re incontrerà la devota, politicamente corretta, Madame de Maintenon, che riunirà in una *coniunctio oppositorum* le funzioni, prima scisse dal Re, di amante e moglie; Craveri, 2005). Lo psicodramma a fini terapeutici di cui Luigi è attore è già in marcia come tipologia di spettacolo in cui teatro e medicina (anche del profondo) si incontrano nel *Ballet des Plaisirs* del 1655, dove il poeta di corte Benserade dà dei consigli al Re diciassettenne che deve danzare nelle vesti di un debosciato. Nel testo di Benserade, la terapia verso la Ragione, all'opposto della terapia di Molière e della sua Troupe verso i Piaceri trasgressivi legittimati, anche se moderati in un raffinato epicureismo, è in atto da parte degli educatori del Sovrano, come lo è stato lo stesso cardinale Mazzarino, che non temono, come non temerà per altri versi Molière, di dire la verità al principe richiamandolo all'ordine. Ecco le parole del testo che accompagna la danza di Luigi diciassettenne:

Sire quale spettacolo per noi! Da dove può procedere in voi il cambiamento che vediamo? [...] Com'è possibile che un grande monarca diventi un così grande debosciato? È naturale che i vostri giovani anni si rivolgano a soggetti piacevoli e che chiedano solo di ridere; ma non vi lasciate prendere troppo; evitate la dissolutezza, Sire, [...]. Non c'è censore o reggente che non sia assai comprensivo con le richieste di chi è molto giovane e che per abbellire il vostro cuore non trovi scusabile anche che voi amiati un pochino. Ma di comportarsi così come fate e correre di qua e di là senza fermarvi con nessuna, che tutte vi vadano bene, che tutte siano per voi uguali, la bionda come la bruna, ahimé, Sire, questo è un gran male (Lully, 1655).

Si intuisce a questo punto che uno dei palinsesti dei *Plaisirs de l'Île enchantée*, oltre che la commedia di Moreto, è il *Ballet des Plaisirs*, piaceri illegittimi per un sovrano che vengono legittimati nell'ipertesto tramite il raggiunto equilibrio, solo nello spazio utopico e finzionale dei Festeggiamenti, tra Ragione di Stato ed Eros; ma un equilibrio non certo raggiunto con la regina Maria Teresa bensì con l'amante Louise de La Vallière. Nella pièce de *La Princesse d'Elide*, il precettore Arbate, dietro il quale è palese la presenza dell'autore dell'ipertesto, così si esprime con l'allievo princi-

<sup>20</sup> Mi riferisco alla pièce raciniana *Britannicus* in cui il tragediografo mette in scena le lacrime del futuro imperatore Tito che per motivi politici deve abbandonare l'amante, la regina Berenice. In quest'episodio di teatro tutti riconobbero le lacrime del giovane Luigi disperato per dover lasciare la sua amata Maria Mancini alla vigilia delle nozze politiche con Maria Teresa d'Austria.



pe Eurialo che si vergogna di amare, intendendo l'amore come una grave debolezza per un nobile:

Biasimarvi, signore, per questi sentimenti, / A cui vi vedo oggi teneramente incline!? [...] Vi dirò che l'amore s'addice a' vostri pari, / Che il tributo reso alla beltà di un volto / È molto chiaro indizio di un'anima bella. / Reputo difficile, se non conosce amore, / Che un giovane principe diventi generoso. / Questa è la qualità che amo in un monarca [...]»<sup>21</sup>.

Il drammaturgo Molière, creatore del personaggio di Arbate, assente nell'ipotesto ispanico, valorizza il ruolo di questo tipo di precettore che è anche il suo proprio ruolo terapeutico e della sua *troupe* presso il giovane Sovrano. Pensa verosimilmente al *Cid* di Corneille<sup>22</sup>, quando fa dire ad Arbate che l'amore, come lo può in effetti essere per un Rodrigo-Luigi XIV: «Nello spirito accende cento virtù diverse, / E spinge i nostri cuori a più nobili azioni. / Tutti gli eroi più grandi ne sono stati accesi [...]»<sup>23</sup>.

3. L'intermezzo che precede *La Princesse d'Elide*, messa in scena in un sontuoso viale del giardino di Versailles/giardino spettacolare d'Alcina (*Les Plaisirs de l'Isle enchantée*, 1664), giardino reale e regale *louisquatorzien* ai cui sentieri intrecciati richiamano le parole del testo medesimo in una relazione di immagini sovrimpresse, di teatro nel teatro, è cantato (secondo la prassi cinque-seicentesca del recitar cantando) dall'Aurora e recitato dai guardiani dei cani, tra i quali Licisca, aggiunta ipertestuale, valorizzazione delle abilità comiche e d'intreccio da parte di Molière che lo interpreta. La scansione degli intermezzi ci pone di fronte alla prima trasformazione dell'ipotesto in una commedia-balletto, mescolanza di vari generi sapientemente concertati in un 'bel composto' alla Bernini (Negro, 2004; Careri, 2017). Nel primo di essi, Licisca, dal nome greco (il luogo scenico è qui infatti l'antica Grecia in cui il Re e i seicento invitati della Corte si mirano incantati), è uno dei due servitori che Molière porta in scena come interprete (Morone è il secondo). I personaggi recitati da Molière nella *Princesse* sono derivati, oltre che dai servi della commedia dell'arte, dai

<sup>21</sup> Molière (2013: 986-987). Testo originale: «Moi, vous blâmer, Seigneur, des tendres mouvements, / Où je vois qu'aujourd'hui penchent vos sentiments; / [...] Je dirai que l'amour sied bien à vos pareils: / Que ce tribut qu'on rend aux traits d'un beau visage / De la beauté d'une âme est un clair témoignage, / Et qu'il est malaisé que sans être amoureux / Un jeune prince soit et grand et généreux: / C'est une qualité que j'aime en un monarque, [...]».

<sup>22</sup> Sull'argomento cfr. l'Introduzione di M. Lombardi al volume di Lombardi, García (2006).

<sup>23</sup> Molière (2013: 986-987). Testo originale: «Traîne dans un esprit cent vertus après elles, / Aux plus nobles actions elle pousse le cœur / et tous les grands héros ont senti ses ardeurs; [...]».

*gracioso* della commedia spagnola, in particolare dal Polilla (sdoppiato nel medico Caniquí) del *Desdén* moretiano. Dalla bocca di Licisca, come dalle labbra di Polilla, escono, tra l'altro, delle riflessioni metateatrali che li accomunano nella tipologia del servo. Nel caso del servitore francese il metateatro affronta come argomento – dibattuto a quell'epoca a proposito dei generi spettacolari – il pericolo che una «furia canterina» – secondo la definizione di Licisca – investa la commedia pastorale, altrimenti luogo di pace, di silenzi, di sogni e di sonni, riempiendola di strida (van Elslande, 1999). La parola detta (quella di Licisca-Molière) rischia di essere sopraffatta dalla parola cantata e dalla musica (quella di Lulli). La drammaturgia di Molière è là per garantire l'equilibrio tra questi elementi, equilibrio che com'è noto sarà compromesso di lì a poco dalla parola piuttosto danzata e musicata nell'opera-balletto lulliana che avrà il sopravvento nei gusti del Re Sole e che determinerà l'emarginazione di Molière rispetto a Lulli/Lully e alle sue *Tragédies lyriques* (Buford, 2009).

Il secondo intermezzo dell'ipertesto vede in scena Morone. Molière sostituisce questo appellativo a quello del Polilla moretiano. Morone evoca, tra l'altro, il moro o la maschera mora di Arlecchino, e, se pensiamo a una sua credibile etimologia, alla *moria* dei greci, alla follia o stupidità che caratterizzano, insieme ad altri pregi e difetti, questo personaggio. Recitato anch'esso da Molière, risulta essere un suo omaggio, oltre che al servo italiano, al *gracioso*. Morone è il *gracioso* de *El astrólogo fingido* di Calderón (Calderón de la Barca, 2011). Sia in Calderón che in Molière, Morone è «le *criado* actif et ingénieux auquel revient l'idée première de la fiction» (Dumas, 2004: 311 sgg.). Anche Polilla è un *gracioso* vedette, secondo la definizione di Catherine Dumas; lo stesso Polilla, come la critica ha dimostrato, è il *factotum* della commedia di cui dirige l'intreccio, ora da solo, ora interagendo con il padrone (il conte Carlos in Moreto, il principe Eurialo in Molière). Il nome Morone è stato indubbiamente considerato da Molière come più adatto al contesto greco in cui è transtilizato e trasvalorizzato l'ipertesto. Sia Polilla che Morone riescono infatti a condurre al lieto fine gli amori fra Diana/La Principessa di Elide e Carlos/Eurialo grazie a un gioco dissimulatorio appreso nelle corti. In particolare Carlos/Eurialo fingendo – con il costante sostegno di Polilla/Morone – di non amare Diana/La Principessa suscita in quest'ultima, attraverso un moto d'orgoglio di donna offesa, la passione per il giovane nobile che ha simulato l'indifferenza nei confronti del gentil sesso con il rischio di essere considerato un omosessuale (Moreto parla di ermafrodito) dal pubblico interno alla *pièce*. Società omoerotiche del tempo di Molière predicavano la filosofia dell'indifferenza nei confronti della donna; mentre, dalla parte del gentil sesso, la filosofia delle Preziose esaltava la pericolosità del maschio nei confronti della donna, l'inimicizia tra i due sessi (e non la loro sostenuta uguaglianza) originata dalla tentazione di Adamo da parte di Eva con la conseguente distruzione della loro felicità e perdita del Paradiso terrestre (ad Adamo ed Eva fa accenno il Moreto). Questa filosofia preziosa nutre la mente della Principessa di Elide e ne fa un'antesignana delle ricche bor-

ghesi che animeranno *Les Femmes savantes* di Molière: Saccenti o Intellettuali, che la cultura allontana dal Buon Senso difeso dalla commedia molieriana quale la positività di un matrimonio d'amore, con figli, per la donna che ne avesse la vocazione.

Nel secondo intermezzo Morone, dopo aver parodiato i luoghi comuni della pastorale, ha uno scontro con un orso. Capolavoro testuale e spettacolare, questo incontro-scontro è il condensato dell'arte teatrale di Molière in cui agiscono sia la parola, che sembra più propria del *gracioso*, che il gesto (che sembra più proprio del comico dell'arte). Interprete di Morone, l'attore Molière realizza una magnifica sintesi tra la codardia del *gracioso* spagnolo – che pare esprimersi soprattutto a parole – e i lazzi della paura e dell'acrobazia tipici della commedia dell'arte. Lo stesso, nella scena seconda del I atto in cui Morone-Molière entra trafelato inseguito da un cinghiale.

Nell'intermezzo quarto riappare, ritmata dal dialogo, in chiave meta-teatrale, la problematica teorico-pratica della priorità della musica e del canto sulle parole, dove Molière-Morone, pur cantando (con voce grave)<sup>24</sup>, tenta disperatamente quanto comicamente di sostenere la superiorità della parola detta su quella cantata. Si tratta di un'ulteriore difesa della sua concezione del teatro rispetto ai gusti in via di mutamento del pubblico nonché dell'evidente desiderio di distinzione di Lulli rispetto al collaboratore. Morone non può non essere letto o visto quale l'alter ego dello scrittore, suo portavoce, personaggio della sua auto(bio)grafia drammaturgica. Morone è uno dei personaggi a cui Molière ricorre per collegare gli intermezzi alla commedia secondo quel principio di armonia classica d'insieme che fa la novità delle sue commedie-balletto, tanto più che la *Princesse* è la prima *pièce* di questo genere composta unicamente per il Re di Francia. Morone è la garanzia di questa sintesi armonica tra le varie arti che Molière difende. In questa prospettiva, capiamo meglio il perché nel corso dei sette giorni dei divertimenti versagliesi, tra sfilate, sontuose cene, lotterie, la Troupe di Molière offra al Re e alla Corte la rappresentazione di ben quattro *pièces* in cui la parola domina sugli altri elementi spettacolari: *Les Fâcheux*, *La Princesse d'Elide*, *Le Tartuffe*, *Le Mariage forcé*, sia nuove sia già entrate nel repertorio della Compagnia. Lo spettacolo di Corte non può per Molière rinunciare del tutto alla parola detta. Alla stregua di Socrate, Molière-Morone è, facendo mie le parole di Alcibiade<sup>25</sup>, come una di quelle statuette di Sileno che, sgraziate all'esterno, contengono al loro interno simulacri di dei. Sulla falsariga delle parole di Alcibiade, paragone, inoltre, Molière-Socrate al satiro flautista Marsia l'incantatore, come lui *hybristes*, che aveva rivaleggiato con Apollo nella musica. A differenza di Marsia, però, Molière-Socrate non ha bisogno di strumenti: gli basta-

<sup>24</sup> Blaze (2012). La presenza della musica nel *Desdén*, presenza che ha influenzato con grande probabilità Molière e Lulli, è stata studiata da Sáez Raposo (2009).

<sup>25</sup> Platone, *Simposio*, Elogio di Socrate, 215a-222b.

no i nudi discorsi (non si vale, cioè, della poesia e della sua manipolazione emotiva) per produrre lo stesso effetto.

4. Dietro la maschera del personaggio, il volto dell'attore/drammaturgo Molière nelle vesti di Morone non appare solo in alcuni intermezzi bensì è quasi ovunque presente all'interno dei cinque atti dell'ipertesto nei quali ha il ruolo di *plaisant* della Principessa: è il suo buffone. Personaggio subalterno come i servi dell'arte e il *gracioso* della commedia spagnola, egli rivendica una nascita nobile: il padre di Eurialo avrebbe sedotto sua madre. Da qui l'interesse affettuoso che il buffone della Principessa nutre nei confronti del fratellastro. Una valorizzazione della nascita del servo, di norma dalle origini anonime, che ne giustifica l'intelligenza, la sensibilità, la dimensione affettiva – in movimento presso alcuni servi e serve molieriani – di contro alla stupidità del servo tradizionale. Molière valorizza dunque questo *gracioso* anche in senso psico-sociologico, dandogli una coscienza che definiremmo di 'classe'.

Dire la verità a un principe (o a una principessa) è proprio dell'educazione che gli deve essere impartita dai suoi precettori; Molière, con il favore di Luigi, si assume questo ruolo di buffone-educatore che Molière-Morone esercita presso la Principessa di Elide. Personificazione del Buon senso, della Dissimulazione onesta come della Furberia, di contro ad un comportamento glorioso, Molière-Morone descrive a Eurialo-Luigi XIV (che assiste allo spettacolo) la sua difficile funzione di buffone del Re servendosi delle parole del personaggio: «L'ufficio di buffone non ci permette tutto: / Non sempre si apprezzano le nostre iniziative.» E aggiunge «Perché non è evidente come si parla a voi, / Che molto spesso siete della gente scoccante»<sup>26</sup>.

Il primo giorno dei *Plaisirs* Molière aveva accompagnato la sfilata regale, con il Sovrano in abiti di Ruggiero, su di un carro trionfale che accoglieva in abiti pastorali l'intera sua compagnia (van Elslande, 1999). È il trionfo di Molière e dei suoi attori. L'attore-autore Molière vi interpreta Pan, il dio della natura, dei boschi, dei pascoli. Collegato al sole, come il padrone di quei giardini versagliesi, è, come il Re Sole, portatore di luce (a cui accenna la sua etimologia greca): si pone come una proiezione di alter ego del sovrano. Pan, divenuto apprezzato capocomico, ritorna con il suo seguito di purificati, incolpevoli, affetti pastorali; come in una *entrée* vera e propria di balletto (Pan è nel 1655 nel *Ballet des plaisirs*) porta con sé una dimensione trasgressiva dell'esistere, in particolare guidando le forze dell'eros al contrattacco di quella esistenza censurata rappresentata dalla vecchia corte di Francia, e in particolare dalla madre di Luigi XIV, Anna d'Austria, protettrice della severissima Compagnia del SS.

<sup>26</sup> Molière (2013: 1002-1003). Testo originale: «[...] L'office de bouffon a des prérogatives; / Mais, souvent, on rabat nos libres tentatives [...];» «[...] Car on doit regarder comme l'on parle aux grands, / Et vous êtes parfois d'assez fâcheuses gens.»

Sacramento dell'Altare. Contro di lei, e la Compagnia del SS. Sacramento, Luigi XIV fa recitare in quel contesto liberatorio festivo la commedia dell'ipocrita bigotto, il *Tartufo*<sup>27</sup>.

Le *Memorie* come le *Corrispondenze* e come altre tipologie di scritti auto e biografici contemporanei<sup>28</sup> – altrettanto spie di una possibile ricezione – che ci parlano della vita di Luigi XIV, possono essere utilizzabili dalla critica come una sorta di paratesto, utile per capire il messaggio che questa rappresentazione di commedia palatina vuole portare al pubblico del tempo attraverso quelle che possono essere verosimilmente intese come intenzioni comunicative – anche per il tramite di Molière – da parte del re, protagonista assoluto delle Feste, sia come Luigi, nella sua doppia valenza di Uomo e di Sovrano, sia in costume di personaggio spettacolare, in un gioco mimetico, addirittura empatico, di riflessi speculari che suscitano immagini di alter ego e di doppi. È il gioco di riflessi che, lettori di quelle memorie contemporanee, vediamo effettuarsi tra la Diana protagonista di Moreto, la casta Dea della caccia, e le iniziali reticenze sessuali di Louise de La Vallière nell'accettare il corteggiamento del Re e la loro successiva relazione erotica. Sono reticenze dalla valenza vera e simbolica (desiderio di purezza e castità) esemplificate dalla fuga di Louise dalle braccia del suo Luigi due anni prima dei *Plaisirs* e dal suo ritiro in un convento da cui la trarrà l'amore del sovrano<sup>29</sup>. Moreto offriva a Molière una splendida commedia palatina con splendidi momenti di musica e di canto. Il Carnevale barcellonese durante il quale si svolge la *pièce* spagnola, la figura nobile a cui Moreto sembra abbia pensato al momento della redazione del suo capolavoro, ovvero Don Giovanni d'Austria, ispirano innegabilmente forme e contenuti della Festa versagliese e del *clou* delle Feste, la commedia galante de *La Principessa di Elide*: uno spazio e un tempo delimitato in cui tutto è possibile, l'onnipresenza in quello spazio-tempo tutto raccolto nell'*hortus conclusus*, là nel carnevale di Barcellona, qui nei giardini di Le Nôtre. Dei festeggiamenti pastorali versagliesi due sono i *deus ex machina*, in questo momento irripetibile alter ego l'uno dell'altro, re del mondo l'uno, sovrano della scena l'altro, Luigi XIV-Eurialo, solo nella finzione completa figura di grande uomo e insieme re amante-amato, e il suo medico dell'anima-buffone di teatro, Molière-Morone.

<sup>27</sup> All'interno della vastissima bibliografia sull'*affaire* Tartufo e sulla *querelle* che investe la *pièce* suscitata anche dalla Compagnia del SS. Sacramento dell'Altare, presieduta da Anna d'Austria, vedi Garboli (1974: 69-74).

<sup>28</sup> Si pensi agli scritti di Madame de Caylus, Madame de Motteville, Maria e Ortensia Mancini, della Principessa Palatina, ecc.

<sup>29</sup> Come accennato, Louise abbandonerà in seguito la corte e Luigi ritirandosi in maniera sublime e spettacolare in un convento di clausura. Sulla definitiva conversione di Louise cfr. Eriau (2008) e de La Vallière (2011).

*Riferimenti bibliografici*

- Amoroso M. (2000), *Les représentations théâtrales à Versailles dans le cadre des fêtes louis-quatorziennes (1661-1682)*, in Giaveri M. T. (a cura di), *Interpretare e tradurre. Studi in onore di Luigi de Nardis*, Bibliopolis, Napoli: 41-62.
- Apostolidès J. (1961), *Le roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Editions de Minuit, Paris.
- Barbafieri C. (2006), *Atrée et Céladon. La galanterie dans le théâtre tragique (1634-1702)*, PU Rennes, Rennes.
- Baumont O. (2007), *La musique à Versailles*, Actes Sud/Château de Versailles/Centre de musique baroque de Versailles, Arles.
- Beaussant Ph. (1992), *Lully ou le musicien du Soleil*, Gallimard, Paris.
- Beaussant Ph. (1996), *Les plaisirs de Versailles. Théâtre à Versailles*, avec la collaboration de P. Bouchenot-Déchin, Fayard, Paris.
- Bély L. (dir.) (2015), *Dictionnaire de Louis XIV*, «Secret», Robert Laffont, Paris: 1211-1214.
- Blaze F.-H.-J. (dit Castil-Blaze) (2012), *Molière musicien*, 2 voll., Nabu Press, Firenze.
- Bourqui C. (2006), *La transmission des sujets galants hispaniques à la scène française du XVII<sup>e</sup> siècle: hypothèse sur le rôle du Grand Cyrus*, «Papers on French Seventeenth Century Literature», XXXII, 64, 2006: 97-108.
- Bray R. (1927), *La formation de la doctrine classique en France*, Hachette, Paris.
- Buford N. (2009), *Quinault, librettiste de Lully: le poète des grâces*, Mardaga (“Etudes du Centre de musique baroque de Versailles”), Paris.
- Bussy Rabutin R. (1754), *Histoire amoureuse des Gaules* (1666), suivie des *Romans historico-satiriques du XVII<sup>e</sup> siècle*, Jean-Augustin Grangé, Paris <<https://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&collapsing=disabled&rk=128756;0&query=%28%28dc.creator%20all%20%22Bussy-Rabutin%22%20or%20dc.contributor%20all%20%22Bussy-Rabutin%22%29%29%20and%20dc.relation%20all%20%22cb30180263n%22>> (2020-08-08).
- Bussy Rabutin R. (1993), *Histoire amoureuse des Gaules*, Duchêne J., R. (éd.), Gallimard (“Folio”), Paris.
- Calderón de la Barca P. (2011), *El astrólogo fingido*, Edición crítica de las dos versiones por Fernando Rodríguez-Gallego, Universidad de Navarra - Iberoamericana Vervuert, Madrid.
- Capozza N. (2006), *Tutti i lazzi della commedia dell'arte: un catalogo ragionato del patrimonio dei comici*, Audino, Roma.
- Careri G. (2017), *Voli d'amore. Architettura, pittura a scultura nel “bel composto” di Bernini*, Mimesis (“Il caffè dei filosofi”), Milano.
- Caude É., de La Gorce J., Saule B. (éd.) (2016), *Fêtes et divertissements à la Cour*, Gallimard-Château de Versailles, Paris.
- Ciavolella M. (1976), *La malattia d'amore dall'antichità al medioevo*, Bulzoni, Roma.

- Couton G. (1998), *Corneille et la tragédie politique*, Presses Universitaires de France, Paris.
- Couvreur M. (1992), *Jean-Baptiste Lully. Musique et dramaturgie au service du prince*, Marc Vokar éditeur, Paris.
- Craveri B. (2005), *Amanti e regine. Il potere delle donne*, Adelphi, Milano.
- Dandrey P. (1998), *La médecine et la maladie dans le théâtre de Molière*, Klincksieck, Paris.
- Dandrey P. (2006), *Le "cas" Argan, Molière et la maladie imaginaire*, Klincksieck, Paris.
- Dandrey P. (2016), *Sganarelle et la médecine ou la mélancolie érotique*, Klincksieck, Paris.
- Débray R. (1999), *L'Etat séducteur. Les révolutions médiologiques du pouvoir*, Gallimard ("Folio Essais"), Paris.
- de La Gorce J. (2005), *Carlo Vigarani, intendant des plaisirs de Louis XIV*, Perrin ("Les Métiers de Versailles"), Paris.
- de La Vallière L. (2011), *Réflexions sur la Miséricorde de Dieu*, Editions du Carmel, Toulouse.
- de Motteville F. (1886), *Mémoires de Mme de Motteville sur Anne d'Autriche et sa cour*, nouv. éd. d'après le manuscrit de Conrart, avec une annotation extraite des écrits de Monglat, Omer Talon, De Retz, Gourville, M<sup>elle</sup> de Montpensier, etc., des éclaircissements et un index par M. F. Riaux et une notice sur Mme de Motteville par M. Sainte-Beuve, Charpentier, Paris.
- Despois E., Mesnard P. (éd.) (1873-1900), *Œuvres de Molière*, nouv. éd. rev. sur les plus anciennes impressions et augmentée (...), t. 4, Hachette ("Les Grands Écrivains de la France"), Paris.
- Dumas C. (2004), *Du gracioso au valet comique: contribution à la comparaison de deux dramaturgies (1610-1660)*, Champion, Paris.
- Elias N. (2008), *La société de cour*, Flammarion, Paris.
- Eriau Ch. J.-B. P. M. (2008), *Louise de la Vallière, la Madeleine française dans sa famille, à la Cour, au Carmel*, Nouvelles Editions Latines, Paris.
- Félibien A. (1997), *Les fêtes de Versailles*, Ausoni A. (a cura di), Salerno Editrice, Roma.
- Ferrand J. (1991), *Malinconia erotica. Trattato sul mal d'amore (Traité de l'essence et guérison de l'amour, ou De la mélancholie érotique, 1610)*, Marsilio ("Saggi"), Venezia.
- Ferrand J. (2010), *De la maladie d'amour ou mélancolie érotique*, Classiques Garnier, Paris.
- Ferrazzi G. J. et al. (1974), *L'Arioste en France*, Istituto italiano di cultura, Paris.
- Fonseca Brefe A. C., Gualdé K. (éd.) (2008), *Pouvoirs. Représenter le pouvoir en France du Moyen Age à nos jours*, Somogy, Editions d'art, Paris.
- Fumagalli E., Rossi M., Spinelli R. (a cura di) (2001), *L'arme e gli amori. La poesia di Ariosto, Tasso e Guarini nell'arte fiorentina del Seicento*, Sillabe, Livorno.
- Garboli C. (a cura di) (1974), *Molière. Saggi e traduzioni*, Einaudi, Torino.

- Gaudelus S. (2000), *La mise en spectacle de le religion royale: recherches sur la dévotion de Louis XIV*, «Histoire, Economie et Société», 19, 4 <[https://www.persee.fr/doc/hes\\_0752-5702\\_2000\\_num\\_19\\_4\\_2133](https://www.persee.fr/doc/hes_0752-5702_2000_num_19_4_2133)> (2020-08-08).
- Genette G. (1982), *Palimpsestes. La littérature au deuxième degré*, Editions du Seuil, Paris [trad. it. Novità R. (1997), *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino].
- Hamilton Hazlehurst F. (2005), *Le génie d'André Le Nostre*, Samogy, Editions d'art, Paris.
- Inventaire après décès de Jean-Baptiste Poquelin de Molière* <<https://francearchives.fr/facomponent/5475e20f75ffc7b54eab30f9adbelb169c116d69>> (2020-08-08).
- Jauss H. R. (1978), *Pour une esthétique de la réception*, trad. de l'allemand par C. Maillard, préface de J. Starobinski, Gallimard, Paris ("Collection Bibliothèque des Idées").
- Kalinowski I. (1997), *Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception*, «Revue germanique internationale», 8, 1997: 151-172 <<http://journals.openedition.org/rgi/649>; DOI: 10.4000/rgi.649>
- Kantorowicz E. (1989), *Les deux corps du roi*, Gallimard, Paris.
- Lair J. (1881), *Louise de La Vallière et la jeunesse de Louis XIV d'après des documents inédits, avec le texte authentique des lettres de la duchesse au maréchal de Bellefonds*, Plon, Paris.
- Lobato M. L., Byrne C. (2008), *Bibliografía descriptiva del teatro de Agustín Moreto*, in Lobato M. L., Mackenzie A. L. (eds.), *De Moretiana Fortuna: estudios sobre el teatro de Agustín Moreto*, «Bulletin of Spanish Studies», LXXXV, 7-8: 227-278.
- Lobato M. L. (2010), *La dramaturgia de Moreto en su etapa de madurez (1655-1669)*, «Studia Aurea», 4: 53-71.
- Lombardi M. (1995), *L'educazione del sovrano. Platonismo nello spettacolo francese del Seicento*, «Drammaturgia», 2: 14-47.
- Lombardi M. (2003), *Cervantes e le malattie dell'anima nel teatro del Seicento francese*, in Maestro J. G. (ed.), *El teatro de Miguel de Cervantes ante el IV Centenario* (Congreso Internacional de Poética del Teatro codirigido y coorganizado por M. G. Profeti, Florencia, 17-19 de diciembre de 2003), «Theatralia. Revista de Poética del Teatro», 5: 143-151.
- Lombardi M. (2006), *Casi clinici e terapie sceniche nel Seicento*, in Profeti M. G. (a cura di), *Follia, Follie*, Alinea, Firenze: 207-239.
- Lombardi M. (2008), *La menzogna farmaceutica in Corneille e Molière*, in Profeti M. G. (a cura di), *La menzogna*, Alinea, Firenze: 139-152.
- Lombardi M., García C. (2006), *Il Gran Cid delle Spagne. Materiales para el estudio del tema del Cid en Italia*, Alinea, Firenze.
- Lully J.-B. (1655), *Le Ballet des plaisirs* <[https://operabaroque.fr/LULLY\\_PLAISIRS.htm](https://operabaroque.fr/LULLY_PLAISIRS.htm)>; <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1518202n/f14.image>> (2020-08-08).
- Mancini M. (1987), *I dispiaceri del Cardinale* (titolo originale: *Apologie, ou les véritables mémoires de madame la Connétable de Colonna Maria*



- Mancini, écrits par Elle-même*), Galateria D. (a cura di), Janni E. (trad. it.), Sellerio, Palermo.
- Maurel-Indart H. (2011), *Du plagiat*, Gallimard ("Folio Essais"), Paris.
- Mazouer Ch. (2006), *Molière et ses comédies-ballets*, Honoré Champion, Paris.
- Méron E. (1984), *Tendre et cruel Corneille. Le sentiment de l'amour dans le Cid*, Horace, Cinna et Polyeucte, Nizet, Paris.
- Meyrac A. (1926), *Louise de la Vallière d'après l'histoire amoureuse des Gaules, les mémoires et les chansons du temps*, Albin, Paris.
- Moine M.-Ch. (1984), *Les Fêtes à la cour du Roi Soleil: 1653-1715*, Fernand Lanore, Paris.
- Molière (1980), *Les Plaisirs de l'Île enchantée*, Comédie Française 1680 ("Collection du répertoire"), Paris.
- Molière (2013), *Teatro*, Fiorentino F. (a cura di), Bompiani, Milano.
- Moreto A. (1971), *El desdén, con el desdén*, Rico F. (ed.), Castalia, Madrid.
- Moreto A. (1996), *El desdén, con el desdén*, King W. F. (ed.), El Colegio de México, México.
- Moreto A. (1999), *El desdén con el desdén*, Di Pastena E. (ed.) con un estudio preliminar de John E. Varey, Crítica, Barcelona.
- Moreto A. (2008), *El desdén, con el desdén*, in Lobato M. L. (ed.), *Comedias de Agustín Moreto. Primera parte de comedias*, vol. I, Reichenberger, Kassel: 397-580.
- Nadal O. (1948), *Le sentiment de l'amour dans l'œuvre de Pierre Corneille*, Gallimard, Paris.
- Negro A. (2004), *Bernini e il "bel composto"*, Campisano Editore, Roma.
- Pintard R. (1943) *Le libertinage érudit*, Boivin, Paris.
- Les Plaisirs de l'Île enchantée. Course de bague, collation ornée de machines, comédie mêlée de danse et de musique, ballet du palais d'Alcine, feu d'artifice: et autres fêtes galantes et magnifiques: faites par le Roi à Versailles, le 7 mai 1664. Et continuées plusieurs autres jours* (1664), réédité par l'Imprimerie royale, 1673, avec une série de gravures dues à Israël Sivestre, Robert Ballard, Paris.
- Profeti M. G. (1998), *L'età d'oro della letteratura spagnola, Il Seicento*, La Nuova Italia Editrice, Firenze.
- Ricciardi L. (1992), *Col senno, col tesoro e colla lancia: riti e giochi cavallereschi nella Firenze del Magnifico Lorenzo*, Le Lettere, Firenze.
- Roussillon M. (2009), *Amour chevaleresque, amour galant et discours politique de l'amour dans Les Plaisirs de l'île enchantée* (1664), «Littératures classiques», 69, 2: 65-78.
- Roussillon M. (2014), *La visibilité du pouvoir dans Les Plaisirs de l'île enchantée: spectacle, textes et images*, «Papers on French Seventeenth Century Literature», dedicato a *Les stratégies de la représentation et les arts du pouvoir*, 41 (80), 2014: 103-117 <[https://periodicals.narr.de/index.php/papers\\_on\\_french/article/view/1459/1438](https://periodicals.narr.de/index.php/papers_on_french/article/view/1459/1438)> (2020-08-08).
- Ruiz I. (2011), *El espacio de la danza en la comedia palatina del Siglo de Oro español a través de un ejemplo concreto: El desdén, con el desdén*

- de Agustín Moreto*, «Danzaratte: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga», 7, 2011: 23-32 <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3675972>> (2020-08-08).
- Sáez Raposo F. (2009), *El empleo de música y efectos sonoros en la Primera parte de las comedias de Agustín Moreto*, in Sâmbrian O. A. (coord.), *El siglo de oro antes y después de El Arte nuevo: nuevos enfoques desde una perspectiva interdisciplinaria*, Editura Sitech, Craiova: 102-112.
- Scherer J. (2014), *La Dramaturgie classique*, éd. revue et augmentée, préface de G. Forestier, Armand Colin, Paris [Nizet, Paris, 1950<sup>1</sup>]
- Simon A. (1987), *Molière une vie*, La Manufacture, Lyon.
- van Elslande J.-P. (1999), *L'imaginaire pastoral du XVII<sup>e</sup> siècle, 1600-1650*, Presses Universitaires de France, Paris.