

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA  
“LA SAPIENZA”

FACOLTÀ DI SCIENZE UMANISTICHE

Tesi di Dottorato in Francesistica  
Ciclo XIX

**L’immagine dell’autore  
nell’opera di Jean de La Fontaine**

Tutori

Prof. Gabriella Violato

Prof. Daria Galateria

Candidato

Dott. Federico Corradi

ANNO ACCADEMICO 2005-2006

## INDICE

**Introduzione.....p. 4**

**I. L'autore: una nozione problematica.....p. 9**

1. Da Sainte-Beuve a Proust: l'autonomia dell'opera letteraria, p. 10 2. Spitzer e la critica stilistica: le ambiguità dell'"etimo spirituale", p. 13 3. Il dibattito sull'intenzione d'autore: i *New Critics* e l'*intentional fallacy*, p. 16 4. Paradossi dello strutturalismo: morte dell'autore e promozione del lettore, p. 19 5. Foucault e la funzione autore, p. 22 6. Wayne Booth e la narratologia: narratore inattendibile e autore implicito, p. 26 7. La mediazione di Starobinski e l'apporto freudiano, p. 29 8. Pierre Bourdieu e l'approccio sociologico, p. 33 9. Enunciazione e contesto: la pragmatica letteraria, p. 35

**II. Il caso La Fontaine: tra estetica della negligenza e logica dei generi..p. 40**

**II.1. La "negligenza" tra Rinascimento e XVII secolo.....p. 43**

1. *Enthousiasmòs* platonico e melanconia, p. 44 2. Allegoria e intenzione d'autore, p. 46 3. La scrittura "corporale" di Rabelais, p. 47 4. La *consubstantialité* di Montaigne, p. 50 5. L'equazione tra oralità e scrittura, p. 53 6. Dalla *suffisance* all'*honnêteté*: lo statuto dell'autore nel XVII secolo, p. 55 7. Negligenza e *galanterie*, p. 57 8. La difficile espressione letteraria dell'io: il *Discours* di Pellisson, p. 59 9. Maniera personale e invito alla poligrafia, p. 61 10. Il compromesso tra *savoir* e *enjouement*, p. 63

**II.2. La Fontaine e la "negligenza" .....p. 67**

1. L'autoritratto dell'autore, p. 68 2. La maniera di La Fontaine, p. 71 3. La loquacità del narratore, p. 74 4. La reticenza, p. 75 5. La preterizione, p. 78 6. Le indicazioni di regia, p. 83 7. L'ironia metalinguistica, p. 90 8. Le esitazioni del narratore, p. 97 9. L'intertestualità ostentata, p. 102 10. Le "confidenze" dell'autore, p. 108

II.3. *L'auctoritas limitata dello scrittore e il sistema dei generi*.....p. 120

1. L'ipoteca ideologica sull'io d'autore: antropologia giansenista e *bienséances* mondane, p. 122 2. I condizionamenti dello *champ littéraire*, p. 129 3. L'emergere di una logica dei generi, p. 135 4. *L'avertissement au lecteur* dell'*Eunuque*, p. 138 5. Il periodo Fouquet, p. 141 6. La prefazione delle *Amours de Psyché*, p. 142 7. La riflessione teorica sulla novella, p. 145 8. La poetica della favola, p. 149 9. La *Relation d'un voyage de Paris en Limousin*, p. 155 10. L'ispirazione religiosa nel *Poème de la captivité de Saint-Malc*, p. 156 11. La poesia scientifica del *Poème du Quinquina*, p. 157

III. **Quattro volti di La Fontaine**.....p. 159

III.1. *Il poeta-Morfeo : il Songe de Vaux*.....p. 162

1. La concezione artigianale della scrittura, p. 163 2. Le ambiguità del *songe littéraire*, p. 166 3. Le figure tradizionali della creazione letteraria, p. 169 4. Estetica della negligenza e poesia celebrativa, p. 171 5. La figurazione del personaggio-poeta tra contemplazione e *promenade*, p. 173 6. Il tema dell'interpretazione e il ruolo dell'allegoria, p. 175 7. Una poetica della visione, p. 177

III.2. *Il cantore della Voluttà : Les Amours de Psyché*.....p. 181

1. Un'opera che riflette sulla propria estetica, p. 183 2. Il modello della conversazione e il ruolo del caso, p. 184 3. Definizione di un modello estetico a partire dal diverso *caractère* dei personaggi, p. 186 4. Tra compassione e distacco, p. 188 5. La parodia delle convenzioni romanzesche, p. 192 6. Parodia della fiaba, p. 196 7. Contaminazione dei generi e sottolineatura metalinguistica degli scarti, p. 198 8. Il narratore moralista, p. 200 9. L'inno alla Voluttà, p. 203

III.3. *L'ideologo del piacere: i Contes*.....p. 206

1. La *gaieté* contro la *douce mélancolie* dei romanzi, p. 206 2. Il rifiuto dell'identificazione, p. 207 3. La rappresentazione non sublimata del desiderio, p. 208 4. Voyeurismo e loquacità del narratore, p. 211 5. La funzione ideologica, p. 212 6. L'euforia narrativa, p. 216 7. Il libertinismo delle classi popolari: *Les Troqueurs*, p. 219 8. Il narratore "casuista": *La Fiancée du roi de Garbe*, p. 223

III.4. *Il poeta-psicagogo: le Fables*.....p. 234

1. L'amor proprio come fondamento generale dei rapporti umani, p. 236 2. Comunicare con i potenti, p. 238 3. Il favolista-*flatteur*: strategie di seduzione, p. 240 4. L'ipnosi del lettore: *L'Homme et son image*, p. 244 5. Il rapporto di potere tra autore e pubblico, p. 245 6. Tra regressione infantile e distacco ironico, p. 248 7. Un modello di *sociabilité*, p. 252 8. Deformazione "letteraria" della realtà e scarto ironico: *Le Rat et l'Huître*, p. 253 9. Narratore inattendibile e autore implicito: *Les Compagnons d'Ulysse*, p. 257 10. La commistione dei generi: favole di argomento

filosofico e scientifico, p. 260 11. Il poeta georgico: il *Songe d'un habitant du Mogol*,  
p. 261 12. Il poeta elegiaco: *Les Deux Pigeons*, p. 265

**Conclusione.....p. 272**

**Bibliografia.....p. 275**

I. Edizioni di La Fontaine utilizzate.....	p. 275
II. Edizioni di altri autori.....	p. 275
III. Studi su La Fontaine.....	p. 276
III. 1. Volumi.....	p. 276
III. 2. Articoli.....	p. 279
IV. Sullo statuto dell'autore.....	p. 287
IV. 1. Studi teorici.....	p. 287
IV. 2. Studi storico-letterari.....	p. 289

## INTRODUZIONE

Una parte considerevole della fortuna di La Fontaine presso il grande pubblico è certamente legata all'inegabile *charme* che emana dal personaggio dell'autore così come i testi lo costruiscono e lo riflettono. Il mito del *bonhomme*, amante del sonno e della *belle paresse*, non è l'arbitraria invenzione di un romanticismo deterioro, ma affonda le radici nelle immagini che La Fontaine stesso ha offerto di sé lungo tutta la sua multiforme carriera. Nessun morboso compiacimento egotistico, naturalmente: gli autoritratti espliciti del poeta, pur indimenticabili per grazia e ironia come il celebre *Épitaphe d'un paresseux* o il secondo *Discours à Madame de La Sablière*, sono rari e sobri. Più spesso l'immagine dell'autore è definita indirettamente attraverso brevi notazioni depositate *en passant* in componimenti che parlano d'altro. Oppure a tratteggiarne l'*ethos* sono certi tic linguistici, certe figure o stilemi discorsivi ricorrenti che comportano un'intrusione della voce d'autore nel testo.

Di conseguenza, la cifra comune che unisce la maggior parte delle opere di La Fontaine, così diverse per tono, argomento e genere letterario, è la presenza costante della *persona* dell'autore, che informa esplicitamente o implicitamente il testo, filtrandolo attraverso la propria soggettività: l'accento non cade più tanto sulla materia quanto sulla maniera di raccontare, sulle scelte del narratore, sulle sue idiosincrasie, sul suo consapevole utilizzo di *topoi* e di *clichés*. Pur offrendosi come trascrizione immediata di una *causerie* libera e *nonchalante*, la scrittura di La Fontaine gioca con tutte le convenzioni più sottili della lingua letteraria, illuminandole di luce critica attraverso le osservazioni apparentemente spontanee e casuali del narratore. La proiezione dell'autore nel testo risponde,

dunque, a un'esigenza essenziale, quella di predisporre il destinatario a un tipo di ricezione che, senza abolire il puro piacere regressivo o trasgressivo della narrazione, conservi il necessario distacco ironico e la lucida consapevolezza degli elementi di convenzionalità propri di ogni *fictio* letteraria.

Secondo quest'ipotesi, la figura dell'autore nell'opera di La Fontaine può essere studiata da una duplice angolazione o, per meglio dire, secondo un duplice approccio metodologico. Il primo tipo di approccio è tematico e serve a stabilire *quale* immagine dell'autore emerge dai testi di La Fontaine, cioè quali sono i tratti etico-psicologici che la caratterizzano e le ascendenze culturali che la determinano. Il secondo tipo di approccio, che potremmo definire pragmatico, serve a indagare la relazione esistente tra i processi di significazione e di fruizione che i testi presuppongono e l'immagine dell'autore. Questi due aspetti risultano, all'analisi, così strettamente legati da non poter essere oggetto di una trattazione separata, proprio perché la costruzione dell'*ethos* nell'opera di La Fontaine non risponde a un gusto gratuito dell'autoritratto, ma si traduce immediatamente in strategie narrative ed è funzionale alla definizione dell'estetica e dell'ideologia dell'opera. Questa duplice prospettiva, dunque, pur orientando nella sostanza tutta la mia analisi non costituisce un principio-guida per la strutturazione interna della tesi.

Essa è invece strutturata secondo un criterio di crescente approssimazione ai testi lafontainiani. La prima parte, relativamente breve, prescinde ancora dalla specificità del "caso" La Fontaine: essa è dedicata a una disamina delle diverse posizioni assunte dalla critica novecentesca sulla questione cruciale del ruolo dell'autore nella comunicazione letteraria. La spinta ad occuparmi dell'immagine dell'autore nell'opera di La Fontaine è nata, infatti, da un interesse teorico verso questo problema, attorno al quale si sono cristallizzati, in formule talvolta semplicistiche, alcuni "nodi" fondamentali della riflessione contemporanea sulla letteratura. Propongo dunque, in rapida carrellata, gli interventi di alcuni dei maggiori critici del secolo scorso, anche al fine di chiarire l'impostazione metodologica che mi ha guidato nell'analisi dei testi. Nella seconda parte, *Il caso La Fontaine: tra estetica della negligenza e logica dei*

*generi*, introduco la dimensione diacronica propria della storia letteraria: prima di focalizzarmi sull'opera di La Fontaine, svolgo un'analisi dello statuto dell'autore tra Cinque e Seicento alla luce della categoria stilistico-tematica della negligenza, essenziale a mio avviso per intendere il modo in cui una certa tradizione letteraria, soprattutto di area francese, concepisce la figura dell'autore e il suo rapporto con la scrittura. Quindi cercherò di mostrare gli elementi di continuità dell'opera di La Fontaine rispetto a questa tradizione, identificando una serie di "figure" e moduli discorsivi ricorrenti che, segnalando un'intrusione della voce d'autore nel testo, delineano un'immagine "negligente" dell'autore stesso. Infine, passerò ad analizzare ciò che separa La Fontaine dai suoi modelli cinquecenteschi, alla luce delle osservazioni fatte in precedenza sul nuovo statuto dell'autore che viene delineandosi a partire dalla metà del XVII secolo. L'emergere di un'antropologia giansenista e l'irrigidimento delle *bienséances* rendono più problematica l'espressione dell'io anche in sede letteraria; inoltre, il costituirsi di un più articolato *champ littéraire* dotato di una codificazione normativa dei generi moltiplica le mediazioni tra l'autore e l'opera, veicolando una visione artigianale della scrittura. In questa parte, dunque, prescindendo ancora dalla specificità dei testi, propongo un'analisi globale della produzione di La Fontaine, sottolineando il gioco complesso di spinte e contropunte che determinano la definizione di un certa immagine dell'autore. Nella terza parte, intitolata "Volto di La Fontaine", passo, infine, a trattare nello specifico alcune tra le opere principali – cioè, in successione, il *Songe de Vaux*, *Les Amours de Psyché*, i *Contes* e le *Fables* – mettendo in evidenza come l'immagine dell'autore si modifichi da un testo all'altro in base al loro diverso "funzionamento" e alla loro appartenenza rispettiva a una determinata tradizione di genere. Lo scopo è mostrare come l'autore si faccia, di volta in volta, poeta ispirato e poeta galante, narratore libertino e moralista senza per questo snaturare i tratti fondanti del suo *ethos*.

Evitando i due eccessi opposti della critica psicologica di matrice sainte-beuviana, pronta a interpretare ogni parola dell'autore come *confidence*, e dello strutturalismo francese, che riduce invece l'io d'autore a puro segno grafico, mi

sono prefisso di condurre un'analisi che metta in luce da una parte le ascendenze culturali, dall'altra le ragioni storiche e testuali che hanno determinato la scelta di uno specifico *ethos* da parte di La Fontaine. Questa prospettiva metodologica mi è stata in gran parte suggerita da un corso del Prof. Francesco Orlando, tenuto all'Università di Pisa nell'anno accademico 2003-2004. Il corso si articolava in due moduli: il primo, di impostazione prevalentemente storico-letteraria, si intitolava *L'“uomo” e l'“opera”*: *dal biografismo classico all'autonomia della sfera estetica* e proponeva una suggestiva cavalcata attraverso alcuni tra i principali testi della letteratura occidentale, evidenziando il modo in cui ciascuno di essi concepisce e riflette il rapporto tra autore e opera; il secondo modulo, di impostazione più esplicitamente teorica, si intitolava *L'“uomo” e l'“opera”*: *resistenze e metamorfosi del biografismo nell'ultimo secolo* e delineava le tappe principali della riflessione novecentesca sulla questione dell'autore per approdare a una posizione originale, che si poneva principalmente come metodologia operativa per l'analisi dei testi. È soprattutto questo secondo modulo – ripreso, in alcuni assunti di fondo, nella prima parte della tesi – che ha influenzato il mio lavoro, suggerendomi originariamente l'idea di applicare questo prezioso quadro storico-teorico alla letteratura francese tra Cinque e Seicento, in gran parte esclusa dalla trattazione di Orlando, e nello specifico all'esperienza di La Fontaine, che mi pareva particolarmente significativa come momento di transizione tra l'autore trionfante del Rinascimento e l'autore nascosto del *Grand Siècle*.

Resta ancora da chiarire una questione terminologica: l'uso che farò, forse un po' soggettivo, di una serie di parole che ritagliano il concetto di autore ciascuna secondo una prospettiva leggermente diversa. Tale varietà terminologica, certo in parte dettata dalla necessità di trovare sinonimi per un concetto così ricorrente, non è tuttavia priva di giustificazioni semantiche: se il termine “autore” designa il concetto nell'accezione più larga possibile, “scrittore” si riferisce esclusivamente alla persona biografica o al ruolo istituzionale; “narratore” è ovviamente la voce che prende la parola nel testo, mentre “ethos” designa l'insieme dei tratti etico-psicologici attribuibili



all'autore, soprattutto quando essi si ricavano implicitamente dagli stilemi discorsivi e dalla gestione narrativa piuttosto che da un ritratto in posa (conformemente all'uso che la retorica tradizionale e la moderna pragmatica letteraria fanno di questo termine). Parlo poi sovente di "immagine dell'autore", un'espressione, per me, quasi del tutto sovrapponibile a "ethos", anche se, meno connotata in senso retorico, comprende più legittimamente anche gli espliciti autoritratti del poeta. Per la categoria narratologica di "autore implicito" rimando alla trattazione dell'opera di Wayne Booth, contenuta nella mia prima parte: nel corso della tesi, peraltro, ho parlato di "autore implicito" solo nei casi in cui ho creduto di rilevare una tensione semantica tra il senso che emerge dal testo nel suo complesso e il messaggio esplicito di un "narratore inattendibile". Quanto al termine "volto", l'ho utilizzato tra l'altro nel titolo della terza parte per indicare un concetto più specifico e limitato: l'immagine dell'autore, infatti, è data da un insieme di tratti abbastanza generici che si prestano a essere maggiormente specificati in ogni singola opera a seconda della sua destinazione, dei suoi intenti e del genere letterario a cui appartiene. Il "volto", dunque, è frutto di un compromesso tra le caratteristiche costanti del "personaggio" La Fontaine e l'"ethos" postulato da uno specifico codice di genere. Il che non impedisce che l'autore deponga talvolta momentaneamente i propri connotati abituali – ad esempio quelli del favolista – per assumerne altri non radicalmente divergenti ma provenienti da un altro genere letterario: il che assicura, all'interno di una stessa opera, quelle contaminazioni sottili che sono la cifra personale della scrittura di La Fontaine e che lo rendono così unico nel panorama letterario del classicismo secentesco<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Tutte le citazioni saranno tratte dai due volumi della "Bibliothèque de la Pléiade" che contengono le opere complete di La Fontaine: *Œuvres complètes*, t. I, *Fables et Contes* (= *ŒC*), éd. établie, présentée et annotée par Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1991; *Œuvres complètes*, t. II, *Œuvres diverses*, (= *ŒD*) éd. établie et annotée par Pierre Clarac, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1958.

## I. L'autore: una nozione problematica

Nel *Démon de la théorie*, Antoine Compagnon dà inizio con questa osservazione al capitolo dedicato alla figura dell'autore: "Le point le plus controversé dans les études littéraires, c'est la place qui revient à l'auteur. Le débat est si houleux, si véhément que c'est celui que j'aurai le plus de peine à mettre en scène"<sup>1</sup>. Si tratta effettivamente di una questione allo stesso tempo fondamentale e irrisolvibile, troppo dipendente dalle convinzioni filosofiche ed epistemologiche di ciascuno, perché ad essa si possano fornire soluzioni capaci di suscitare un largo consenso. È quasi sempre attorno alla figura dell'autore che si è cristallizzata la contrapposizione polemica tra le diverse correnti della critica letteraria, proprio perché, come osserva ancora Compagnon, essa permette di ridurre in formule di un'evidenza quasi caricaturale interrogativi che vanno ben al di là, come lo statuto della letteratura e la sua funzione, la genesi e il "funzionamento" dei testi, il rapporto tra l'opera e il suo contesto.

Non è questa la sede per azzardare nuove ipotesi sulla questione, tanto più che il proposito di questo mio lavoro è decisamente più modesto: non si tratta di stabilire quale sia il rapporto effettivo tra l'uomo La Fontaine e la sua opera, né di sondare la penombra indecisa che avvolge la genesi di un testo letterario (testo appartenente, per di più, a un contesto socio-culturale che si fa della "letteratura" una rappresentazione assai diversa dalla nostra), ma di descrivere la figura dell'autore e l'atto della creazione come essi appaiono rappresentati esplicitamente dai testi, oppure implicitamente riflessi dai tic linguistici e dagli

---

<sup>1</sup> Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998, p. 49.

stilemi discorsivi più ricorrenti. La conoscenza della realtà extraletteraria, naturalmente, interviene a confortare l'analisi interna: anzi, il suo ruolo è decisivo, nella misura in cui può fornire indicazioni sullo statuto socio-culturale dello scrittore, sull'eventuale ideologia di cui è portatore, sulla sua posizione, insomma, in quello che, sulla scia di Bourdieu, definiamo oggi *champ littéraire*. Tuttavia è dai testi, dal complesso dell'opera di La Fontaine, che parto per definire un'immagine dell'autore, ed è ai testi che pretendo di tornare – avvalendomi eventualmente delle informazioni supplementari che il contesto storico-culturale può fornirmi – per proporre un'interpretazione globale capace di superare i limiti dello studio tematico e di coinvolgere le strategie narrative e le modalità della fruizione.

Nonostante il tentativo di storicizzare rigorosamente i concetti utilizzati – e in primo luogo il concetto stesso di autore – non potrò fare a meno di ricorrere, in alcuni casi, a categorie e definizioni introdotte dalla critica e dalla teoria letteraria novecentesca: esse forniscono infatti strumenti spesso assai raffinati che consentono di sfuggire alla pura attitudine descrittiva, per sondare in profondità e a vari livelli il funzionamento dei testi. Ritengo utile, quindi, fornire in questa parte un riepilogo – destinato peraltro, per ragioni di spazio, a restare schematico – delle tappe principali del dibattito novecentesco sulla figura dell'autore: questo mi permetterà non solo di introdurre alcuni degli strumenti critici utilizzati nei capitoli successivi, ma anche di chiarire quali sono i miei punti di riferimento teorici e quali letture hanno orientato il mio interesse nei confronti di una questione che, nel corso del secolo appena trascorso, è spesso apparsa un tabù da sorvolare con imbarazzo.

### 1. *Da Sainte-Beuve a Proust: l'autonomia dell'opera letteraria*

Propongo di identificare nel *Contre Sainte-Beuve* il primo atto della grande *querelle* che, lungo tutto il Novecento, contrappone partigiani dell'"autore" e partigiani dell'"opera"; non tanto perché la sua travagliata elaborazione costituisca una "data" nella storia delle teorie critiche – il testo, infatti, ricostituito a posteriori a partire dagli appunti disseminati in sette *cahiers*, vide la

luce solo molti anni dopo la morte dell'autore (1954), in un clima culturale già profondamente mutato – ma perché esso pone con la più grande chiarezza i termini della questione, segnando idealmente uno spartiacque tra le riflessioni ottocentesche sul problema e le polemiche del secolo successivo. Proust si fa erede, infatti, di quel patrimonio di teorie sull'arte pura che, da Poe a Valéry, passando per Baudelaire e Mallarmé, rivendicano sempre più radicalmente, soprattutto in ambito francese, l'autonomia dell'opera letteraria rispetto alle altre sfere dell'attività e della conoscenza umana. Basata su leggi proprie, distinte da quelle scientifiche o morali, l'opera letteraria non è più considerata l'espressione immediata dell'ideologia e dell'esperienza di un autore: assimilata a una sorta di “assoluto” linguistico, indipendente dalle contingenze storiche e dalle circostanze della sua elaborazione, essa si avvale della legge universale dell'analogia per travestire, fino a renderli irriconoscibili, i pochi dati biografici che riflette, legati più agli strati profondi e rimossi della personalità dell'autore che non alla sua immagine sociale.

Proust riprende queste riflessioni e soprattutto le trasferisce dal piano della pura speculazione sulla genesi di un'opera a quello della sua interpretazione critica: questo passaggio è fondamentale, perché comporta uno spostamento dell'interesse dal polo del creatore al polo del fruitore, approdando a un abbozzo di teoria interpretativa. Egli assume come bersaglio esplicito una metodologia critica ben precisa, di cui Sainte-Beuve è l'inventore e il più illustre rappresentante. Tuttavia, la stretta connessione esplicativa tra “uomo e opera”, eretta a sistema da Sainte-Beuve e trasmessa come assunto fondamentale alla storia letteraria di matrice lansoniana, era già divenuta un pilastro dell'insegnamento della letteratura nell'istituzione scolastica francese. Distinguendo un io sociale, che si esprime nelle relazioni e nei comportamenti quotidiani, e un io profondo, che solo deve trovare espressione nell'opera letteraria, Proust vanifica qualsiasi tentativo di cercare la chiave interpretativa dell'opera nelle circostanze della vita dell'autore e nella sua personalità quale sembra delinearci dai documenti e dalle testimonianze. Il rapporto tra uomo e opera non è inesistente o irrilevante, come pretenderanno con affermazioni

molto più frettolose e paradossali gli strutturalisti, ma è sotterraneo e problematico, come dimostrano le riflessioni dell'avanguardia letteraria francese da Baudelaire in poi. Proust lamenta l'eccessiva facilità del metodo di Sainte-Beuve che, basando la propria riuscita sulla ricerca di documenti biografici non direttamente legati all'attività creativa dello scrittore, esenta il critico dall'unico esercizio realmente pertinente, quello di ricreare in sé, attraverso uno sforzo identificativo, l'io profondo dell'autore, del quale l'opera d'arte è il prodotto:

Ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de nous-mêmes, en essayant de le recréer en nous, que nous pouvons y parvenir<sup>2</sup>.

Attraverso la lettura dell'opera, ciò che siamo invitati a ritrovare è il suo principio generativo, qualcosa di simile a ciò che Spitzer definirà "etimo spirituale": in fondo, dunque, si tratta di una dichiarazione di fede nella coerenza interna dell'opera letteraria, nella sua organicità, nella sua capacità di riflettere l'intenzione profonda (non quella superficiale e cosciente) che ne ha determinato l'origine. La posizione di Proust, pur essendo di rottura rispetto al clima positivista dominante, è assai equilibrata: il *moi* di cui egli parla, pur distinto dall'io sociale ed esteriore, esprime pur sempre un'intenzione, non riducibile, peraltro, alla consapevole premeditazione di tutti i sensi del testo; una distinzione, questa, che, come ci ricorda Compagnon, tende ad essere dimenticata non solo dai difensori ad oltranza dell'intenzionalismo, ma anche, per ragioni di efficacia polemica, dai partigiani dell'autonomia del testo.

Un metodo esemplare, dunque, basato ancora principalmente sulle doti di sensibilità del lettore e ben distante dall'asettica pseudoscientificità di certa critica contemporanea: i veri continuatori delle intuizioni proustiane non saranno gli strutturalisti, ma i grandi maestri della critica stilistica e i rappresentanti della cosiddetta "scuola di Ginevra", in primo luogo Starobinski, che porrà l'accento sulla relazione di desiderio e sulla tensione identificativa che lega, nella prima fase dell'interpretazione, il critico e l'opera. Separando nettamente la sfera letteraria dalle altre sfere dell'esistenza umana, Proust dà espressione a quella crisi della cultura positivista – abituata, invece, ad applicare alla letteratura

---

<sup>2</sup> Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, "Folio", 1954, p. 127.

leggi scientifiche importate da altri campi del sapere – che contrassegna i primi decenni del secolo in diverse aree culturali europee. Francesco Orlando, nella sua pregnante introduzione a un'edizione italiana del *Contre Sainte-Beuve*, ha fatto notare che esempi analoghi di polemica contro il biografismo erudito da parte di intellettuali dell'epoca risultano accomunati da metafore di ricerca periferica, deviata, condotta in direzione sbagliata: le stesse metafore che Proust valorizza dapprima nella sua confutazione critica del metodo di Sainte-Beuve, e poi, nella *Recherche*, per descrivere l'errore ostinato dell'artista dilettante alla ricerca della propria vocazione<sup>3</sup>. Gli intellettuali citati da Orlando sono scrittori (Péguy, Eliot), filosofi (Croce) e critici letterari (Jakobson): la loro convergenza spontanea su una metafora pregnante mostra che si sta ormai affermando un clima culturale anti-positivista, dal quale trarranno origine tutte le più importanti riflessioni sulla letteratura del secolo ventesimo.

## 2. Spitzer e la critica stilistica: le ambiguità dell'“etimo spirituale”

Leo Spitzer è uno dei primi critici di professione ad assimilare le intuizioni degli scrittori sull'autonomia e organicità dell'opera letteraria, sulla necessità di concentrarsi sul funzionamento dei testi, sulle loro qualità intrinseche, piuttosto che disperdersi in dettagli futili e in questioni annesse. In questo senso la ricerca in direzione sbagliata è per lui quella dei suoi maestri positivisti, Meyer-Lübke in particolare, sempre pronti a distogliere lo sguardo dal vivo dell'opera per dirigerlo su fenomeni secondari relativi al contesto. Le tappe della sua formazione sono ben delineate nella prefazione del saggio, *Linguistics and Literary History*, in cui questo critico eminentemente asistematico, esplicita alcuni dei fondamenti filosofico-epistemologici della sua multiforme attività, irriducibile peraltro a una metodologia unitaria<sup>4</sup>. Spitzer descrive la relazione tra

---

<sup>3</sup> Cfr. Francesco Orlando, “Proust, Sainte-Beuve, e la ricerca in direzione sbagliata”, in Marcel Proust, *Contro Sainte-Beuve*, traduzione di Paolo Serini e Mariolina Bongiovanni Bertini dell'edizione critica a cura di Pierre Clarac, Torino, Einaudi, 1991, pp. VII-XLVII.

<sup>4</sup> Cfr. Leo Spitzer, *Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics*, Princeton, Princeton U. Press, 1948, pp. 1-39; trad. it. “Linguistica e storia letteraria” in *Critica stilistica e semantica storica*, Bari, Laterza, 1966, pp. 73-105.

il critico-soggetto e il testo-oggetto, applicando all'interpretazione letteraria la nozione filosofica di circolo ermeneutico (nella versione di Schleiermacher, piuttosto che in quella di Heidegger), che comporta un movimento circolare e ripetuto dal tutto alla parte e dalla parte al tutto. L'interprete, insomma, deve partire da un'intuizione anticipata del senso globale di un testo, per poi passare allo studio analitico di un dettaglio apparentemente periferico; deve poi confrontare i risultati dell'analisi microtestuale con il senso globale precedentemente intuito, per vedere se dal confronto possa emergere un'ipotesi generale di interpretazione dell'opera, che lo studio di ulteriori dettagli permette di confermare. Tutto questo senza trascurare dubbi e obiezioni che potrebbero invalidare l'ipotesi, evitando, quindi, di farsi guidare da un pregiudizio iniziale. Questo vai e vieni dal tutto alla parte e viceversa permette di combinare il sapere filologico nello studio dei fenomeni linguistici e l'ambizione interpretativa della critica letteraria: in piena conformità con le riflessioni proustiane – e Spitzer è stato un grande interprete di Proust – il critico austriaco concentra sul testo (sull'*ouvrage* più spesso che sull'*œuvre* di un autore) le risorse della scienza, della riflessione e dell'intuizione, facendo sì che la tensione identificativa e simpatetica nei confronti di un'opera (o, come direbbe Proust, nei confronti dell'io profondo che vi si esprime) non annulli la distanza critica, postulata dal ricorso costante agli strumenti della "scienza" filologica.

Come Proust, Spitzer non si sogna nemmeno di negare qualsiasi rapporto tra l'opera letteraria e il suo autore, semplicemente ritiene che l'intenzione originaria e profonda che si esprime nell'opera non sia da cercarsi nelle dichiarazioni esplicite dell'autore o in testimonianze sulla sua persona, ma nei testi stessi, nella singolarità del loro stile. Il grande apporto di Spitzer rispetto alla tradizionale linguistica storica consiste proprio nella concezione soggettiva dello stile: lo studio delle leggi immanenti e necessarie del linguaggio lo interessa meno dell'analisi delle variazioni espressive, interpretate (anche per influenza del metodo psicoanalitico) come sintomi di un'intenzione o di uno stato d'animo del locutore. Allo stesso modo, in un'opera letteraria, identificare il movimento singolare di una scrittura significa ricollegare il dettaglio all'unità

originaria di un progetto, di uno spirito, di un temperamento. È forte, dunque, la scommessa sulla coerenza e l'organicità del testo: se l'opera è l'espressione di un'attività psichica che l'ha determinata e modellata, l'analisi di ogni suo aspetto non può che rimandare all'"etimo spirituale" dell'opera stessa, al suo principio generativo. Come osserva Starobinski in un celebre e bellissimo studio dedicato a Spitzer, se l'analisi soggiorna a lungo all'interno di un testo, soffermandosi sulle sue proprietà espressive, essa pretende in ultima analisi di approdare a realtà umane esterne e anteriori alla letteratura<sup>5</sup>. Non soltanto la realtà psichica dell'autore, ma anche uno stato della cultura: nella maniera individuale di uno scrittore Spitzer tende a vedere l'indizio e la prima manifestazione di un'evoluzione dello "spirito collettivo", manifestata dapprima isolatamente nell'esperienza eccezionale della creazione letteraria e a poco a poco assorbita dal sistema della lingua nel suo complesso. Tuttavia, quando si tratta di cercare nel contesto le giustificazioni dei risultati raggiunti attraverso l'analisi interna, Spitzer ricorre a nozioni convenzionali e un po' facili, tratte dalla psicologia dei popoli o dalla tipologia delle epoche storiche.

Il concetto di etimo spirituale e la concezione sintomatica e soggettiva dello stile derivano a Spitzer soprattutto dalla sua formazione viennese e dall'influenza dell'opera di Freud; tuttavia, la psicoanalisi così come egli la utilizza non varca mai effettivamente la soglia del testo, ma si limita a descrivere per induzione l'"anima" dell'autore a partire dal nucleo affettivo individuato nell'opera. Starobinski, a partire da una riflessione molto più approfondita sui rapporti tra letteratura e psicoanalisi, ha buon gioco nel mostrare i limiti di una simile applicazione:

Nous l'avons vu, la psychanalyse, telle que la pratiquait Spitzer, ne quittait guère le niveau des sentiments directement impliqués par l'œuvre et par ses constituants manifestes : c'est dans le texte même, à découvert, que Spitzer discernait des significations affectives, des conduites et des passions, et non dans une *Erlebnis* antérieure où eussent pu intervenir des motivations obscures, masquées ou transmues ensuite par l'écriture. [...] Le "centre affectif" n'était alors rien d'autre que l'analogie

---

<sup>5</sup> Cfr. Jean Starobinski, "Leo Spitzer et la lecture stylistique", *Critique*, 206, luglio 1964, pp. 579-597; ripreso in *L'œil vivant II. La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970 ; éd. augmentée 2001, pp. 57-108.



psychique du principe organisateur de l'œuvre, le doublet subjectif d'un constat effectué dans l'œuvre même<sup>6</sup>.

Nel corso della sua carriera, poi, Spitzer abbandonerà sempre di più la pretesa manifestata nei primi scritti di ricostruire l'etimo spirituale, limitandosi prudentemente a una finissima lettura immanente dei testi. Decisiva in questo senso l'influenza di altre teorie critiche come il *New Criticism* e il nascente Strutturalismo: sempre più il critico viennese si atterrà al postulato metodologico dell'*intentional fallacy*, negando che la corrispondenza tra vita e opera sia un criterio di valutazione appropriato per determinare la riuscita dell'opera stessa. Le intuizioni originarie di Spitzer sulle implicazioni che le scoperte più propriamente logico-linguistiche di Freud potevano avere nel campo degli studi letterari saranno riprese con maggiore profondità e problematicità da Jean Starobinski e, in Italia, da Francesco Orlando.

### 3. *Il dibattito sull'intenzione d'autore: i New Critics e l'intentional fallacy*

Il *New Criticism* americano, al pari di alcuni movimenti europei di impostazione formalistica, considera la poesia non come espressione incontrollata di emozioni personali, ma come un sistema organico di relazioni, una complessa tessitura verbale, metaforica e simbolica, indipendente dalle circostanze della sua genesi. Anche i *New Critics*, come Spitzer e i formalisti europei, assorbono indicazioni e suggestioni provenienti da poeti e scrittori: T.S. Eliot in particolare costituisce la maggior autorità in ambito anglosassone con la sua teoria del "correlato oggettivo". Anticipando certi teoremi strutturalisti, i critici americani descrivono la poesia (significativamente oggetto principale di interesse a detrimento della prosa narrativa) come incontro di forze, luogo di tensione tra istanze compresenti, espressione drammatica più che espressione lirica. A partire da queste premesse, non stupisce che essi denuncino in maniera chiara e netta l'*intentional fallacy*, cioè l'errore di chi pretende di interpretare e valutare un testo sulla base delle intenzioni esplicite dell'autore. Questo tipo di errore è complementare, nella loro impostazione, ad atteggiamenti

---

<sup>6</sup> *Ibid.* pp. 85-86.

dello stesso segno che hanno lo svantaggio di sviare l'interesse dal messaggio ai diversi poli della comunicazione letteraria: l'*affective fallacy*, ad esempio, che porta a giudicare una poesia sulla base delle emozioni che suscita nel lettore.

Nonostante che questi principi fossero impliciti già nel loro metodo del *close-reading*, essi ricevettero per la prima volta una formulazione esplicita solo nel 1946 ad opera di due dei maggiori rappresentanti del movimento, William K. Wimsatt e Monroe C. Beardsley. Nell'articolo intitolato appunto *The Intentional fallacy*, essi sostengono che il progetto o l'intenzione dell'autore non è né disponibile né auspicabile come criterio per valutare la riuscita di un'opera letteraria<sup>7</sup>. Il principale argomento a sostegno di questo assunto è il seguente: se l'autore non è riuscito a realizzare interamente le sue intenzioni, allora il senso dell'opera non coincide con esse; se invece ci è riuscito, il senso dell'opera coincide con le sue intenzioni. Nel primo caso, assumere le intenzioni dell'autore come criterio interpretativo è evidentemente fuorviante, nel secondo caso è superfluo perché la semplice lettura del testo permette di determinarne il senso. Secondo i *New Critics*, una poesia "funziona" quando tutti gli elementi che la compongono sono rilevanti, mentre ciò che è irrilevante ne è stato escluso: non ha senso, quindi, rivolgersi a testimonianze esterne alla poesia stessa per capire quali significati erano stati previsti o predisposti dall'autore e quali no. Una poesia può certo esprimere una personalità o uno stato d'animo, ma essi sono da attribuire all'io lirico che prende la parola e che reagisce ad una data situazione embrionalmente drammatica; solo attraverso un'arbitraria illazione biografica possiamo attribuirli alla persona dell'autore. I due critici non negano che l'intelletto dell'autore sia all'origine del poema, ma affermano che i rapporti tra l'intenzione originaria e il prodotto finito siano insondabili e comunque non pertinenti ai fini dell'interpretazione. Inoltre – altro argomento fondamentale per i non-intenzionalisti – nel momento in cui una poesia è conclusa e viene comunicata al pubblico, essa non appartiene più all'autore, che non può certo decidere in anticipo i significati che i singoli lettori le

---

<sup>7</sup> Cfr. William Wimsatt, Monroe Beardsley, "The Intentional Fallacy", *The Sewanee Review*, LIV (Summer 1946); ora in William Wimsatt, *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington, U. of Kentucky Press, 1954, pp. 3-18.

attribuiranno. Il successo di un'opera, soprattutto se durevole nel tempo, non è determinato dalle intenzioni dell'autore, per lo più ignote al pubblico, ma da ragioni intrinseche all'opera: è dunque in base a criteri diversi dal rapporto con l'autore che essa dev'essere valutata, non, come intendeva Croce, in base alla riuscita dell'intuizione-espressione (gli autori attribuiscono a Croce una sorta di intenzionalismo mascherato).

Apparentemente il ragionamento è inoppugnabile, ma tutto diventa più difficile quando si tratta di stabilire in concreto quali siano i criteri legittimi per interpretare e di conseguenza valutare un testo letterario: l'interpretazione e la valutazione restano ancora, crocianamente, i due compiti fondamentali del critico letterario, mentre, nell'evoluzione delle teorie novecentesche, il polo della valutazione verrà sempre più messo da parte. Gli autori distinguono tre tipi di *evidence*: 1) un'evidenza interna che è verificabile da tutti e che si manifesta nella semantica e nella sintassi di una poesia, analizzate in base alla nostra conoscenza della lingua e della grammatica, ricorrendo ai dizionari e alla letteratura che serve da fonte ai dizionari, insomma a tutto ciò che costituisce una lingua e una cultura; 2) un'evidenza esterna e privata, che comprende le testimonianze sulla genesi del poema e sulle circostanze della sua composizione 3) un'evidenza intermedia che riguarda, invece, il carattere di un autore e il significato che lui personalmente oppure la corrente letteraria di cui fa parte attribuisce a certe parole e a certi temi. Un ritagliamento, dunque, già in parte arbitrario tra esterno e interno: pochi oggi metterebbero sullo stesso piano come criteri interpretativi il carattere di un autore e il significato ricorrente di alcune parole nella sua opera. Comunque, Wimsatt e Beardsley propongono come atteggiamento ideale quello di dare la preminenza all'evidenza interna e di usare in maniera moderata quella intermedia, astenendosi completamente dal ricorso all'esterna, anche se le categorie 2 e 3, ammettono, non sono così facilmente distinguibili. Forniscono poi una serie di esempi in cui la conoscenza del contesto, cioè il ricorso a prove del tipo 2 e 3, ha portato ad alterare il senso evidente di un testo, deducibile senza ombra di dubbio dall'analisi sintattica e semantica.

La posizione dei *New Critics* è evidentemente un po' più radicale di quella di Spitzer: il critico viennese, infatti, forte dell'impostazione storicistica della tradizione filologica europea, si avvale soprattutto dell'apporto decisivo della semantica storica per ancorare l'opera al contesto di origine; egli ebbe dunque a polemizzare con i *New Critics*, rimproverando loro una pratica interpretativa spesso sprovvista del necessario apporto della filologia e delle conoscenze storiche. Tuttavia, la denuncia dell'*intentional fallacy* ha qui ancora un carattere moderato, che rifugge dalle radicalizzazioni che seguiranno: il fatto stesso di stabilire una gerarchia nelle "prove" significa non escludere completamente l'apporto delle conoscenze esterne, soprattutto quelle della linguistica storica e della storia letteraria. E soprattutto è difesa l'idea che il testo abbia degli elementi di oggettività al proprio interno che permettono di interpretarlo non solo a prescindere dalle intenzioni esplicite di chi l'ha scritto, ma senza abbandonarsi all'arbitrio delle letture individuali: è ciò che separa il *New Criticism* dalla deriva decostruzionista che ben presto contagherà lo strutturalismo.

#### 4. *Paradossi dello strutturalismo: morte dell'autore e promozione del lettore*

Quando Barthes, in un celeberrimo articolo del 1968, annuncia il decesso dell'autore, non compie una mossa inaspettata e originale<sup>8</sup>: aveva già alle spalle tutta una tradizione di studi, dai formalisti russi allo strutturalismo praghese, che in polemica aperta con la storia letteraria tradizionale, sottoponeva i testi ad analisi "strutturali" rigorosamente interne e sincroniche, anche per influenza delle avanguardie artistiche e letterarie, a cui questa tradizione critica è sempre stata particolarmente vicina. Per i formalisti russi, l'opera è esente da qualsiasi dipendenza nei confronti della realtà extraletteraria. Anzi il rapporto di causa-effetto tra testo e contesto è provocatoriamente ribaltato: è la paradossale teoria della motivazione dell'artificio – fondamentale nella prima fase del movimento – secondo la quale prima si manifesta il bisogno di trasformare le forme artistiche,

---

<sup>8</sup> Roland Barthes, "La mort de l'auteur", *Manteia*, 1, 1968 ; ora in *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, pp. 61-66.

poi si cerca nella realtà biografica o storica la giustificazione di tali trasformazioni. In base a questo principio, ad esempio, non sarebbe la società industriale ad aver imposto ai futuristi certe tematiche, determinando anche in parte le loro innovazioni formali, ma la scelta di certi temi tratti dalla realtà contemporanea sarebbe stata dettata dalla volontà di rivoluzionare il linguaggio poetico. Tuttavia, l'idea dell'arte come procedimento, pur escludendo ogni biografismo e sottraendo il testo alle sue determinazioni storiche, prevede pur sempre una forte componente di progettualità da parte dell'artista, idea del resto del tutto coerente con l'orientamento delle prime avanguardie.

Ma con l'introduzione del concetto di "struttura", per influenza soprattutto della linguistica saussuriana, questo elemento di progettualità è progressivamente messo da parte. Ogni fenomeno culturale è interpretato come sistema, in cui non contano tanto le singole componenti, quanto le relazioni complesse e sincroniche che si stabiliscono tra di esse. Da una parte, dunque, il testo è presentato come sistema di segni sostanzialmente autosufficiente, svincolato dal flusso della storia e dalle circostanze della sua genesi, dall'altra la sfera letteraria nel suo complesso è analizzata in termini di struttura, in cui ogni elemento è collegato con tutti gli altri in una rete di relazioni. In tal modo, però, rischia di perdersi o di diventare secondario il rapporto con il contesto di realtà. Tuttavia, alcuni esponenti del formalismo (Tynjanov) e soprattutto gli strutturalisti praguesi si preoccuparono di reintrodurre una relazione tra le varie sfere dell'esperienza umana ricorrendo all'idea delle serie parallele. Essi difendono, cioè, la tesi che la letteratura faccia parte di un ampio "sistema culturale", con una sua linea di evoluzione specifica (la "serie letteraria") che però non è distaccata dalle altre "serie", ma è legata ad esse da un continuo processo di interrelazione e di scambio. Questa prima fase dello strutturalismo, insomma, non elude il problema del rapporto tra testo e realtà, cercando anche un compromesso con la tradizione marxista; ma queste riflessioni complesse furono un po' dimenticate nel momento in cui, a partire dai primi anni '60, lo strutturalismo divenne fenomeno europeo, e soprattutto francese. Il percorso di Roland Barthes è particolarmente significativo in questo senso.

Portando alle estreme conseguenze il pregiudizio idealistico della preminenza del linguaggio sulla realtà, Barthes torna a separare con nettezza i due piani, negando tra loro qualsiasi rapporto di comunicazione e rifiutando radicalmente la millenaria concezione mimetica della letteratura. L'essere non preesiste all'enunciazione, ma si crea con essa. Non vi è alcun rapporto tra la persona biografica dell'autore e la voce che prende la parola nel testo, perché "dès qu'un fait est *raconté* [...] ce décrochage se produit, la voix perd son origine, l'auteur entre dans sa propre mort, l'écriture commence"<sup>9</sup>. La scrittura è considerata come una sfera a se stante, che impone le proprie leggi e mette fuori gioco l'autore non solo nella sua sostanza psicologica, ma anche nella sua progettualità. Barthes, insomma, va ben al di là della legittima rivendicazione proustiana dell'autonomia del testo; la polemica contro l'autore non gli serve a promuovere una pratica interpretativa più attenta ai valori specificamente letterari dell'opera, ma a divinizzare il linguaggio, facendone un'entità autonoma e separata, sulla quale gli uomini non avrebbero alcun controllo: il critico francese anticipa così la deriva decostruzionista di una parte dello strutturalismo. Considerando l'autore come una costruzione borghese, egli mescola assunti teorici e rivendicazioni ideologiche, spingendosi fino a reclamare per il Testo gli stessi attributi di Dio:

L'Auteur, lorsqu'on y croit, est toujours conçu comme le passé de son propre livre : le livre et l'auteur se placent d'eux-mêmes sur une même ligne, distribuée comme un *avant* et un *après* : l'Auteur est censé *nourrir* le livre, c'est-à-dire qu'il existe avant lui, pense, souffre, vit pour lui ; il est avec son œuvre dans le même rapport d'antécedence qu'un père entretient avec son enfant. Tout au contraire le scripteur moderne naît en même temps que son texte ; il n'est d'aucune façon pourvu d'un être qui précéderait ou excéderait son écriture [...] ; il n'y a d'autre temps que celui de l'énonciation, et tout texte est écrit éternellement *ici et maintenant*<sup>10</sup>.

La riduzione dell'autore a *scripteur* (soggetto e non persona) non è la vera novità: lo slogan della morte dell'autore copre una posta in gioco molto più pesante, cioè la morte del mondo e del senso. In effetti, secondo Barthes, la scrittura procederebbe a "une exemption systématique du sens"<sup>11</sup>, conseguenza

---

<sup>9</sup> *Ibid.* p. 61.

<sup>10</sup> *Ibid.* p. 64.

<sup>11</sup> *Ibid.* p. 66.

fin troppo naturale dei postulati precedenti. Ridotta all'assoluta autoreferenzialità, privata di ogni ancoraggio nella realtà, la letteratura non significa nulla e non può che rimandare, come in uno sterile circolo vizioso, ad altra letteratura. Come afferma giustamente Barthes, credere nell'esistenza di un autore significa scommettere sulla coerenza interna, non solo formale ma anche semantica, di un'opera letteraria riuscita: è proprio a questo che Barthes rinuncia, inaugurando la lunga stagione del decostruzionismo e la moda dilagante dell'intertestualità. Il testo non è più un'entità individuale e dotata di senso, ma una sorta di crocevia "où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle : le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture"<sup>12</sup>. Non è più nella coscienza di un autore che questa molteplicità trova la sua ragion d'essere, ma nel lettore, eletto non interprete (perché non c'è niente da interpretare) ma impersonale destinatario a cui la Scrittura si rivolge. Eliminato il senso, si apre la stagione del relativismo critico. In *Le Plaisir du texte*, Barthes tornerà sulla questione, affermando di desiderare come lettore la figura dell'autore, interpretando quindi quest'ultimo come interlocutore necessario "costruito" nell'atto di lettura<sup>13</sup>. Ma affrontando la figura dell'autore dal punto di vista della ricezione, egli non fa che riprendere, con qualche differenza, la via indicata da Foucault.

##### 5. Foucault e la funzione autore

Nell'ambito della generale temperie strutturalista, Barthes e Foucault, pur nelle differenze di interessi e di intenti, sono accomunati dal tentativo di scardinare non solo il legame necessario e quasi sacrale tra uomo e opera, ma anche l'individualità del testo, da loro inquadrata all'interno di unità discorsive più ampie che tendono ad annullarla. Il celebre articolo intitolato "Qu'est-ce qu'un auteur?" (1969)<sup>14</sup> si propone di chiarire alcuni postulati impliciti del metodo di Foucault quale esso si era delineato in *Les mots et les choses*, di

---

<sup>12</sup> *Ibid.* p. 65.

<sup>13</sup> Cfr. Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

<sup>14</sup> Cfr. Michel Foucault, "Qu'est-ce qu'un auteur", *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63, juillet-septembre 1969, pp. 73-104; ora in *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, vol. I, pp. 789-821.

recente pubblicazione<sup>15</sup>: in questo libro, l'autore, scegliendo come prospettiva di osservazione privilegiata il rapporto che in ogni epoca il linguaggio instaura con la realtà, ripercorre le varie fasi della cultura occidentale, presentandole come una successione di sistemi di simultaneità e cercando di dimostrare che il divenire storico non è che un'illusione retrospettiva. Il filosofo francese prende posizione polemica soprattutto nei confronti della storia delle idee, la tedesca *Kulturgeschichte*: ne critica l'impostazione ingenuamente storicistica e diacronica, che vede il progresso di una disciplina come evoluzione continua basata sulle graduali scoperte degli uomini, ispirate a principi di razionalità sempre più esigenti. Secondo Foucault, l'evoluzione delle conoscenze e delle teorie, fondata su rapporti di derivazione e di influenza, non è che un effetto di superficie: ciò che conta è individuare la griglia concettuale che ha reso possibile e perfino necessario il loro manifestarsi. Le infrastrutture mentali, i codici che regolano in profondità il pensiero di una certa epoca sono denominati nel loro complesso "episteme" e sono l'*a priori* che determina i rapporti reciproci e la strutturazione interna delle varie discipline. Il sapere si configura, quindi, come un'entità dotata di vita e di leggi proprie e non come il risultato cumulativo di contributi individuali.

L'analisi foucaultiana svincola totalmente le opere che prende in esame (anche testi letterari come *Don Chisciotte* e *Justine*) dall'individualità del loro autore per farne qualcosa di totalmente autonomo, il risultato emblematico di forze e di tensioni proprie di un'intera epoca. Le pratiche discorsive che Foucault cerca di ritagliare e di descrivere all'interno di un'episteme unitaria sono per loro natura transindividuali, e di conseguenza non riconducibili alle unità dell'autore e dell'opera. Egli accetta, dunque, l'assunto antiumanista della morte dell'autore, semplice appendice, ai suoi occhi, della morte dell'uomo: in *Les mots et les choses* è annunciata una nuova fase epistemologica in cui la storia e il suo principale protagonista scompariranno per lasciare il posto al linguaggio nella sua unità ritrovata, nel suo *être brut*, che la letteratura, a partire dal XIX

---

<sup>15</sup> Cfr. Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.



secolo (da Hölderlin a Mallarmé fino ad arrivare ad Artaud), ha riportato alla luce al di là di ogni funzione rappresentativa o referenziale.

La scoperta dell'intransitività della letteratura dovrebbe consentire di analizzare la figura dell'autore non più come principio generatore del testo, ma come funzione storicamente determinata, essenziale per regolare la ricezione dell'opera all'interno di una specifica fase epistemica. Il nome d'autore, infatti, a differenza del semplice nome proprio, non serve soltanto a designare una persona, ma assolve anche una funzione classificatoria: permette cioè di raggruppare un certo numero di testi, di delimitarli, di escluderne alcuni, di opporli ad altri. Il fatto che più testi vengano legati a uno stesso nome – e non importa se l'attribuzione sia giusta o sbagliata – significa che si stabilisce tra di loro un rapporto di omogeneità, di filiazione, di autenticazione reciproca o di utilizzazione concomitante. Inoltre, il nome d'autore serve a caratterizzare un certo modo di essere del discorso: attribuire un testo a un autore significa affermare che non si tratta di una parola quotidiana e passeggera, da consumare sul momento, ma di una parola destinata ad assumere un determinato statuto e ad essere fruita in un certo modo.

Nella nostra cultura vi sono testi provvisti della funzione autore e altri che non lo sono: il tipo di ricezione che queste due tipologie presuppongono è totalmente diverso. Ad esempio, i discorsi scientifici sono sprovvisti della funzione autore: essi offrono nell'anonimato una verità certa e dimostrabile in qualsiasi momento; i testi letterari, invece, sono fruibili solo se dotati della funzione autore: la prima cosa che oggi ci chiediamo di fronte a un'opera è chi l'ha scritta, quando, in quali circostanze e secondo quale progetto. L'anonimato letterario ci è sopportabile solo a titolo di enigma. Ma non sempre è stato così: nel Medioevo, al contrario, erano i discorsi scientifici a necessitare di un'*auctoritas* che li convalidasse. Per i testi letterari, invece, la questione dell'autore non si poneva: la loro antichità, vera o supposta, bastava a legittimarli e l'anonimato non faceva problema. L'autore, insomma, è una costruzione storica, definita da Foucault come "la projection, dans des termes toujours plus ou moins psychologisants, du traitement qu'on fait subir aux

textes, des rapprochements qu'on opère, des traits qu'on établit comme pertinents, des continuités qu'on admet, ou des exclusions qu'on pratique"<sup>16</sup>. A questa proiezione la nostra cultura cerca di assegnare uno statuto realistico, descrivendola come un potere creatore, un progetto, un'istanza profonda che sarebbe il luogo originario della scrittura.

Foucault individua le origini della moderna concezione di autore nell'esegesi cristiana dei testi sacri. I criteri forniti da San Girolamo per l'attribuzione di opere diverse a uno stesso autore sono i seguenti: il valore costante, la coerenza concettuale o teorica, l'omogeneità stilistica, e la compatibilità cronologica. Anche per la moderna critica letteraria, l'autore è il principio che consente di risolvere e ridurre a unità le differenze e le contraddizioni (stilistiche, tematiche, ideologiche o di valore) che separano un certo numero di discorsi: l'origine essendo unica, deve per forza esistere un punto (un certo livello del pensiero, del desiderio o dell'inconscio dell'autore) a partire dal quale le contraddizioni si risolvono; al limite, il ricorso ai principi di evoluzione, maturazione o influenza consente di appianare le difficoltà.

Foucault pretende dunque, come Barthes, di demistificare il concetto di autore come principio esplicativo dell'unità e della coerenza di un'opera, presentandolo come costruzione "ideologica" della cultura borghese: l'impersonalità delle formazioni discorsive descritte dal filosofo non lascia alcuno spazio all'intenzione, alla progettualità o alla personalità dei singoli, sottraendo completamente il linguaggio al controllo dell'uomo. L'individualità delle opere viene deliberatamente ignorata e appiattita su un unico modello, determinato non più dalla "personalità" di un autore, ma dalle leggi inviolabili dell'episteme: a un arbitrio se ne sostituisce dunque un altro, senza dubbio meno legittimo, dato che è più facile dimostrare che testi appartenenti a uno stesso autore, pur nelle differenze, rispondono a una medesima logica di fondo, o presentano una certa coerenza ideologica e omogeneità stilistica, piuttosto che ricondurre a un unico principio "necessario" opere molto distanti tra loro sulla base dell'appartenenza comune alla stessa "formazione discorsiva". Sebbene,

---

<sup>16</sup> M. Foucault, *Dits et écrits*, cit. p. 801.

dunque, Foucault dica molte cose interessanti su come “funziona” il nome d’autore e su come la nostra cultura costruisce questa figura, tuttavia sembra dimenticare che gli autori esistono davvero e che i criteri indicati da San Girolamo hanno, pur con le necessarie attenuazioni, una loro validità oggettiva.

#### 6. *Wayne Booth e la narratologia: narratore inattendibile e autore implicito*

La netta distinzione tra autore e opera, difesa da quasi tutte le teorie critiche degli anni '60, ha il vantaggio, comunque, di promuovere l’elaborazione di strumenti sempre più raffinati per l’analisi interna dei testi letterari. In particolare, quelli narrativi beneficiano della fioritura degli studi narratologici, che ignorano deliberatamente il rapporto dell’opera con l’entità biografica che l’ha prodotta. Tuttavia, la figura dell’autore non viene completamente accantonata, a dimostrazione del fatto che nessuna metodologia critica può prescindere del tutto: anzi, i narratologi si sforzano di distinguere all’interno del testo varie istanze che ne sono in qualche misura l’emanazione. A questo proposito è particolarmente significativa l’opera dell’americano Wayne Booth, il cui straordinario sforzo di sistematizzazione di una retorica della narrativa si segnala, tra l’altro, per il particolare scrupolo con cui sono classificate le diverse ipostasi testuali dell’autore<sup>17</sup>. L’opera di Booth si inserisce nel quadro della scuola critica detta neo-aristotelica, sviluppatasi all’università di Chicago tra gli anni '30 e gli anni '60. Vicina per molti aspetti al *New Criticism* per la tendenza a considerare il testo come un tutto organico, questa corrente se ne differenzia per l’attenzione specifica alla narrativa e per il richiamo all’autorità di Aristotele e alla tradizione neoaristotelica tra Cinque e Settecento. L’insistenza sul valore etico e conoscitivo della scrittura letteraria e la difesa di un certo pragmatico pluralismo metodologico ne fanno un utile antidoto contro i dogmatici proclami sull’autoreferenzialità della letteratura prodigati dallo strutturalismo francese.

Booth, in particolare, in *The Rhetoric of fiction*, propone una descrizione sistematica del “funzionamento” delle opere narrative, che non si limita alle

---

<sup>17</sup> Cfr. Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, The University of Chicago Press, 1961; trad. it. *Retorica della narrativa*, Scandicci, La Nuova Italia, 1996.

forme, ma coinvolge anche la sfera etica e ideologica: lo studioso cerca di classificare i molteplici procedimenti cui gli scrittori possono ricorrere per orientare l'opinione dei lettori e per guidare la loro adesione emotiva e intellettuale ai valori incarnati nell'universo narrativo. Booth propone, tra l'altro, di distinguere il narratore dall'autore implicito (*implied author*): il primo, equiparabile a un qualsiasi altro personaggio, è semplicemente la voce che prende la parola nel racconto e che gestisce la narrazione alla prima o alla terza persona, il secondo, invece, è l'immagine complessiva dell'autore che il lettore è indotto a crearsi sulla base delle scelte narrative e della superiore coerenza estetico-ideologica dell'opera<sup>18</sup>. Si tratta, quindi, di un'istanza più ampia e più comprensiva, che va distinta sia dal narratore, sia dall'autore reale:

Anche un romanzo in cui non vi siano autori rappresentati drammaticamente crea l'immagine implicita di un autore che sta dietro le quinte come un regista, un burattinaio, o un Dio indifferente che in silenzio si lima le unghie. L'autore implicito è sempre distinto dalla "persona reale" – comunque ce la immaginiamo – la quale crea una versione superiore di se stessa, ovvero un alter ego, man mano che crea la sua opera<sup>19</sup>.

In un altro passo dell'opera, Booth definisce il concetto nel modo seguente, contrapponendolo a nozioni più limitate come quelle di stile, di tono o di tecnica:

Possiamo accettare solo una definizione che sia ampia quanto l'opera stessa, e che allo stesso tempo richiami l'attenzione sull'opera come frutto di scelte e valutazioni, piuttosto che come un qualcosa dotato di esistenza autonoma. L'autore implicito seleziona, consciamente o inconsciamente, ciò che verrà letto; il lettore interpreta la sua personalità come una versione letteraria, idealizzata, della persona reale in quanto somma delle proprie scelte<sup>20</sup>.

Booth riprende, insomma, l'intuizione proustiana dell'*autre moi* che si esprimerebbe nel testo, trasferendo però più integralmente il concetto dal polo della creazione a quello della ricezione. Anche quando lo scrittore abbraccia il partito dell'impersonalità, scegliendo di non intervenire mai a suo nome nel testo, il lettore non rinuncia a costruirsi un'immagine, che non sarà mai neutra

---

<sup>18</sup> Per una discussione di questa nozione, cfr. Carla Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Milano, Feltrinelli, 1999, pp. 67-72; la Benedetti osserva giustamente che la complessità ricca e aperta della riflessione di Booth si irrigidisce in "grammatica", per quanto esemplarmente chiara e rigorosa, nell'opera di Genette.

<sup>19</sup> W. Booth, *Retorica della narrativa*, cit., p. 156.

<sup>20</sup> *Ibid.* p. 77.

nei confronti dei contenuti della narrazione. Per quanto implicitamente, l'autore non potrà che prendere posizione rispetto all'universo di eventi e di personaggi che mette in scena, inducendoci ad adottare, durante il tempo della lettura, un determinato sistema di valori. L'autore implicito, poi, non è mai identico nelle diverse opere di uno stesso autore: non è un'immagine unica di Fielding quella che emerge dalla lettura del romanzo satirico *Jonathan Wild*, delle grandi epopee comiche *Joseph Andrews* e *Tom Jones* e dell'ibrido *Amelia*. Quanto al rapporto tra autore implicito e autore reale, esso non è inesistente, ma trascende l'interesse del narratologo:

Solo distinguendo fra l'autore e la sua immagine implicita possiamo evitare l'inutile e infondata discussione su qualità come la "sincerità" e la "serietà" dell'autore. [...] Per l'unico genere di sincerità che ci interessa, invece, solo l'opera può fornirne le prove. La domanda che ci si deve porre è se l'autore implicito sia in armonia con se stesso, ovvero se le altre sue scelte siano in armonia con il suo carattere esplicitamente narrativo. Se un narratore che ci viene presentato con tutte le caratteristiche necessarie per essere il portavoce attendibile dell'autore professa di credere in valori che nella struttura globale del romanzo non hanno mai trovato un'applicazione pratica, è legittimo parlare di un'opera non sincera. Una grande opera dimostra la sincerità del suo autore implicito, anche se chi lo ha creato smentisce con i suoi comportamenti nella vita reale i valori incarnati nella sua opera. Per quanto ne sa il lettore, gli unici momenti di sincerità della sua vita possono essere stati quelli in cui scriveva il suo romanzo<sup>21</sup>.

La nozione di autore implicito, forse un po' vaga e difficilmente definibile in astratto, è però assai utile nei casi in cui il narratore si rappresenta drammaticamente, cioè non si limita a condurre la narrazione in maniera impersonale, ma interviene nel testo commentando l'azione, giudicando i personaggi, esprimendo un'ideologia. Il narratore diventa allora un personaggio a tutti gli effetti, che non coincide mai del tutto con l'autore implicito, anche quando sembra identificarsi con lui e rispecchiarne fedelmente le opinioni. Naturalmente ci può essere una maggiore o minore distanza tra le due figure: quando questa distanza è massima, Booth parla di narratore inattendibile (*unreliable*). Un narratore è inattendibile quando parla o agisce in disaccordo con le norme dell'opera (cioè con le norme implicite dell'autore). Non basta ricorrere localmente all'ironia per costruire un narratore inattendibile: per essere definito tale, questi deve invece deformare consapevolmente o

---

<sup>21</sup> *Ibid.* p. 78.

inconsapevolmente la realtà, assumendo posizioni smentite dai fatti e dalla superiore coerenza del testo. Questo fenomeno è assai frequente nella narrativa moderna, in cui gli eventi sono talvolta filtrati attraverso la coscienza di un personaggio disturbato o malato. Ma non sono infrequenti anche i casi di testi narrativi più antichi in cui il narratore è lontanissimo dalla norma morale condivisa dall'autore e dal lettore (l'esempio più illuminante fornito da Booth è *Barry Lindon*). Vedremo che queste categorie, frutto di una frammentazione estrema del personaggio dell'autore, si dimostreranno assai utili per rendere conto delle tensioni semantiche inerenti ad alcuni testi di La Fontaine.

### *7. La mediazione di Starobinski e l'apporto freudiano*

Nel momento in cui la contrapposizione frontale tra critica accademica e *Nouvelle critique* portava entrambi i contendenti a irrigidire le proprie posizioni, Jean Starobinski, in una serie di interventi poi raccolti nel volume *La relation critique*, propone una via di conciliazione molto persuasiva tra i due opposti dogmatismi. Più che elaborare una nuova metodologia, egli descrive l'ideale *démarche* del critico in termini di relazione tra due soggetti, dalla quale non è esclusa la componente del desiderio. Questo elemento prevale nella prima fase dell'interpretazione, durante la quale il lettore si confronta ripetutamente con il testo sottomettendosi docilmente alla sua legge e lasciando da parte ogni pregiudizio metodologico: questa prima fase richiede necessariamente una fascinazione nei confronti dell'opera, una tensione identificativa che abolisca virtualmente le distanze tra i due soggetti. In un secondo momento la differenza dev'essere però ristabilita: sospesa la relazione di desiderio, il critico può tornare ad affrontare l'opera come un puro oggetto, sottoponendola a un'analisi "immanente" il più possibile approfondita e stratificata. Tale analisi deve estendersi progressivamente a tutti i livelli del testo, cercando tra di loro corrispondenze significative, omologie, ma anche divergenze e contrasti. Essa deve avvalersi degli strumenti più raffinati messi a punto dalla moderna scienza del testo, alla quale lo strutturalismo ha apportato un contributo essenziale di rigore metodologico: Starobinski ritiene dunque proficuamente conciliabili il

modello spitzeriano del circolo ermeneutico e le analisi strutturali, più adatte a rendere conto dei livelli intermedi del testo, tra il minuscolo dettaglio di stile e il tutto. Ma non dovrà essere esclusa a priori nessuna metodologia, nessuna delle domande che al testo si possono rivolgere:

Telle que je la conçois, cette non-méthode va de pair avec l'idée d'une conjonction des divers impératifs méthodologiques : il n'y a pas de raison de répudier ceux qui furent longtemps liés aux exigences philologiques de la "restitution" [...], pas plus qu'il n'y a de raison de négliger les procédés de style, les circonstances personnelles, historiques, intellectuelles, les faits sociaux et affectifs, tels qu'on a appris aujourd'hui à les analyser<sup>22</sup>.

La terza tappa consisterà nell'ipotizzare una sintesi tra le prime due, cercando nella densità formale e semantica dell'opera, che l'analisi interna ha portato alla luce, le ragioni dell'intuizione originaria, dell'emozione suscitata dall'incontro tra due coscienze. Lo studioso svizzero fornisce, nello stesso volume, un esempio di questo procedimento nella celebre, approfonditissima analisi di un episodio delle *Confessions* di Rousseau.

Nel momento in cui gli studi letterari ambiscono ad acquisire uno statuto scientifico, Starobinski richiama l'attenzione sull'elemento soggettivo ed emozionale che l'interpretazione di un testo comporta, senza per questo cedere al relativismo critico che comincerà ad imporsi a partire dai primi anni '70. Bisogna guardarsi tanto dal rischio della parafrasi, determinato dall'eccessiva sottomissione alla legge esplicita dell'opera, quanto dalle lusinghe della generalizzazione teorica e del monologo critico, generate da un uso strumentale dell'opera stessa e dal mancato riconoscimento della sua specificità. Ecco come Starobinski fila la metafora della coppia, applicandola al rapporto tra lettore e testo:

L'on sait qu'il est des couples névrotiques de divers types. Celui, d'abord, où l'être prétendument aimé n'est pas reconnu dans sa vérité, c'est-à-dire dans sa qualité de sujet indépendant et libre : il n'est que le support des projections du désir amoureux qui le font autre qu'il n'est. Celui, à l'opposé, où l'amant s'annule dans la fascination et la soumission absolue à l'objet de son amour. Celui enfin où l'amour ne se porte pas sur la personne même, mais sur ses attenants et sur ses alentours, ses possessions, son nom, c'est-à-dire sa parenté glorieuse, etc. Bref, j'ose affirmer que l'œuvre critique lie deux existences personnelles et vit de leur intégrité préservée<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> J. Starobinski, *L'œil vivant II. La relation critique*, cit. p. 36.

<sup>23</sup> *Ibid.* p. 52.

Il rispetto dell'opera e della sua diversità non esclude però il sospetto, lo sguardo puntato su ciò che la superficie brillante del testo dissimula o nasconde: è qui che si innesta il contributo di maestri del sospetto come Marx e Freud, contributo essenziale per portare alla luce ciò che la "lecture confiante" di Spitzer lasciava da parte. Le opere letterarie, e soprattutto i capolavori, non sono esenti da contraddizioni, anzi vivono di esse e grazie ad esse acquisiscono rilievo. L'opera è inserita in una rete di relazioni virtualmente illimitate con un contesto; raramente, però, un capolavoro può essere spiegato come puro riflesso della realtà extratestuale, come espressione microcosmica del luogo, del momento e della civiltà nei quali è nato. Starobinski rimprovera allo strutturalismo di cercare troppo facilmente omologie, dimenticando che un testo letterario può vivere dello scarto, della contraddizione nei confronti della società che lo ha prodotto. Anche il rapporto tra l'opera e il suo autore è concepita da Starobinski in termini differenziali. Lo studioso svizzero corregge così i limiti della nozione di etimo psicologico, inteso da Spitzer come semplice analogo psichico del principio organizzatore dell'opera:

L'œuvre est révélatrice non seulement par sa ressemblance avec l'expérience intérieure de l'auteur, mais en raison de sa différence. Si les documents sont assez nombreux pour permettre de construire une image "vraisemblable" de la personnalité empirique de l'auteur, il devient possible d'évaluer un nouvel *écart* : celui par lequel l'œuvre dépasse et transmue les données primitives de l'expérience. Dans la considération différentielle de l'œuvre et de la vie psychologique, ce n'est plus le principe de l'émanation ou du reflet qui fera autorité, mais le principe de l'invention instauratrice, du désir créateur, de la métamorphose réussie. Il faut connaître *l'homme* et son existence empirique, pour savoir à quoi s'oppose *l'œuvre*, quel est son coefficient de négativité. Il est pleinement légitime d'admettre que le "centre affectif" de l'œuvre ne coïncide pas avec le "centre affectif" de l'existence empirique. L'œuvre est décentrement. La psychologie, on le voit, n'éclairera pas directement l'œuvre elle-même : elle rendra compréhensible le passage à l'œuvre, et, si elle demeure inapte à expliquer l'œuvre à partir de ses conditions suffisantes, elle nous en aura du moins fait pressentir les conditions nécessaires<sup>24</sup>.

L'opera non è soltanto un tessuto impersonale di segni, ma anche il messaggio che un destinatore rivolge a un destinatario. L'immobilità della sua struttura è dunque attraversata da un movimento, che trae origine da una coscienza ed è recepito da un'altra coscienza: entrambe però si modificano a contatto con l'opera. Il destinatore infatti, "en devenant l'auteur de cette oeuvre, s'est fait

---

<sup>24</sup> *Ibid.* p. 88.



autres qu'il n'était auparavant"<sup>25</sup>, ma anche i lettori, entrando nell'opera, sono costretti a modificare la coscienza che avevano di se stessi e del mondo.

La doppia competenza di Starobinski, psicanalista e critico letterario, gli impedisce di cedere alle due opposte tentazioni, quella di separare radicalmente autore e opera, e quella di considerare l'opera come trasparente supporto dei complessi e delle ossessioni di colui che l'ha creata. Il rispetto dello specifico letterario non vieta di sondare la relazione complessa che lega l'universo testuale a una personalità di autore e a un contesto storico-sociale che preesistono all'opera senza per questo determinarla in modo necessario. Starobinski corregge così il peccato di determinismo di cui si macchiano i primi studi di scuola freudiana su artisti e poeti, che perpetuano generalmente l'ambiguità del biografismo tradizionale tra un uso dell'opera finalizzato a delineare la personalità dell'autore e il ricorso ai dati biografici per servire alla comprensione dell'opera<sup>26</sup>. Ma le considerazioni del critico svizzero sono anche un antidoto contro altre forme di determinismo, come quello della moderna *sociocritique*, che pur fornendoci strumenti di grande efficacia per reinserire l'opera in un contesto, appiattisce la letteratura sul suo versante istituzionale, ignorando quello scarto e quelle contraddizioni interne che costituiscono la cifra specifica della scrittura letteraria.

Sulla stessa linea di Starobinski si pone, in Italia, Francesco Orlando, che ha sistematizzato il ricorso a Freud negli studi letterari, portando al massimo rigore formale e metodologico l'applicazione alla letteratura del concetto di formazione di compromesso. Questo modello consente appunto di rendere conto non solo dei rapporti che la letteratura intrattiene con la realtà extratestuale, ma anche degli scarti e delle antinomie interne che fondano la ricchezza dei veri capolavori: grazie alla contraddittoria densità del proprio linguaggio, le grandi opere letterarie hanno la possibilità di sovvertire l'ideologia esplicita di cui sono portatrici, facendosi veicolo di un ritorno del represso nei confronti del quale riescono ad attirare l'adesione, più o meno consapevole, del pubblico. Lo scarto

---

<sup>25</sup> *Ibid.* p. 46.

<sup>26</sup> Cfr. Francesco Orlando, "Il repertorio dei modelli freudiani praticabili", in *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 161-218; vedi in particolare pp. 175-179.

che instaurano in tal modo rispetto ai codici di comportamento o alle convinzioni della loro epoca è passibile poi di essere reintegrato in virtù dell'evoluzione della società, attenuando così la carica trasgressiva che l'opera conteneva in origine.

#### 8. *Pierre Bourdieu e l'approccio sociologico*

Questa visione complessa dei rapporti che legano, attraverso la mediazione dell'autore, l'opera d'arte al contesto sociale si appiattisce un po', come abbiamo accennato, nella moderna *sociocritique*, divenuta ormai una delle tendenze dominanti negli studi letterari di area francese. Il principale teorico di questa corrente è Pierre Bourdieu, un sociologo di orientamento marxista che ha saputo però superare la schematicità di certi tentativi strutturalisti di stabilire omologie tra le diverse sfere dell'attività umana, ricorrendo alla nozione preziosa di *champ littéraire*<sup>27</sup>. Esso non è che una particolare applicazione della sua teoria generale dei campi, elaborata a partire dal 1965. Un campo è definibile come struttura di relazioni tra gli agenti, le pratiche e gli oggetti che lo definiscono: nel caso della letteratura, non ne fanno parte solo autori, editori, critici e lettori, ma, più in generale, le istituzioni culturali, i riti di scrittura, le modalità di creazione, pubblicazione, lettura e valutazione delle opere.

Questo concetto ha il merito di introdurre una mediazione essenziale tra la letteratura e i fenomeni storico-sociali, ponendo le opere a contatto diretto solo con i loro dintorni immediati, che costituiscono il "luogo" specifico entro il quale esse si sviluppano e assumono senso. Pur intrattenendo relazioni complesse con gli altri campi – specialmente con lo *champ du pouvoir* – lo *champ littéraire* è retto da leggi proprie, è caratterizzato da una storia specifica e da una forma particolare di autonomia, almeno a partire dalla metà dell'800. La nozione di "posizione" riveste un ruolo centrale nell'ambito di questa teoria: si definisce posizione, a un dato momento della storia del campo, una teoria o una dottrina estetica – rappresentate talvolta da una rivista, da una casa editrice, o da

---

<sup>27</sup> Cfr. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992 ; nuova ed. 1998.

un genere letterario – situate in rapporto di polemica contrapposizione rispetto ad altre posizioni possibili. Ogni campo si caratterizza, infatti, per un rapporto di forze tra dominanti e dominati, entro il quale gli agenti sociali si affrontano per conservare o trasformare questi rapporti di forze: lo *champ littéraire*, in particolare, appare come uno spazio in cui sono in concorrenza diverse maniere di concepire la creazione letteraria, ciascuna delle quali tenta di stabilire la propria legittimità, imponendo la sua definizione della “vera” letteratura. Questo concetto mina in profondità il mito romantico della libertà del creatore: lo scrittore che voglia farsi spazio nello *champ littéraire*, infatti, non è libero di compiere qualsiasi scelta, ma si trova di fronte a un bivio: occupare una posizione già esistente, adottando una pratica letteraria conosciuta e ben codificata, oppure creare una nuova posizione, magari associandosi, a tale scopo, con altri scrittori per dar luogo a un’avanguardia. Se l’operazione riesce, lo *champ littéraire* deve definire nuovamente la propria struttura, ridistribuendo tutte le posizioni preesistenti in relazione alla nuova. Le modalità di una simile innovazione, tuttavia, non potevano che essere già iscritte in potenza nella configurazione precedente del campo.

Il concetto di *champ littéraire* ha evidenti ascendenze strutturaliste: Bourdieu si preoccupa però di correggere i limiti del pensiero strutturalista, che annullava completamente il ruolo dell’agente (del soggetto) riducendolo a involontario supporto della struttura, senza per questo tornare alle precedenti filosofie della coscienza. Questa mediazione è consentita dal ricorso alla nozione di *habitus*, essenziale nel pensiero del sociologo francese: l’*habitus* è la maniera in cui le strutture sociali si imprimono nelle nostre teste e nei nostri corpi attraverso l’interiorizzazione dell’esteriorità. La nostra origine sociale, le nostre prime esperienze e la traiettoria che seguiamo nell’ambito della società determinano in noi, in maniera più o meno consapevole, un’inclinazione a pensare, a comportarsi, a sentire in una certa maniera, disposizioni, queste, che favoriscono la riproduzione dei rapporti sociali all’insaputa degli attori stessi.

Tuttavia Bourdieu rifiuta il determinismo assoluto: nell’ambito di una stessa classe sociale, infatti, l’*habitus* dei singoli individui è affine, ma non identico,

perché non tutti vanno incontro alle stesse esperienze né seguono la stessa traiettoria. Inoltre, più che determinare necessariamente una condotta, l'*habitus* stabilisce una tendenza, che può essere però contrastata per l'intervento di altri fattori. L'*habitus* dei singoli scrittori condiziona dunque, senza renderle necessarie, le loro successive prese di posizione (cioè le loro opere), che disegnano progressivamente una traiettoria all'interno del campo. Bourdieu istituisce dunque una relazione diretta tra l'origine sociale dello scrittore e le sue scelte estetiche, sacrificando ostentatamente l'autonomia dell'opera e facendo saltare ogni netta distinzione tra testo e contesto, tra analisi interna ed esterna. Le linee di forza che attraversano lo *champ littéraire* hanno un riflesso diretto nella "poetica" a cui l'opera risponde, lasciando ben poco spazio ai concetti di scarto e di contraddizione interna, difesi da Starobinski. Il pensiero di Bourdieu, negli ultimi anni, ha letteralmente invaso gli studi critici di area francese, combinandosi variamente con le correnti più propriamente linguistiche della *pragmatique* e dell'*analyse du discours*, con le quali ha in comune la rivalutazione della figura dell'autore come costruzione semiotica a cavallo tra testo e contesto<sup>28</sup>.

#### 9. *Enunciazione e contesto: la pragmatica letteraria*

Gli studi che fioriscono attualmente in Francia sull'enunciazione affondano le loro radici nella linguistica strutturale di Saussure e di Benveniste. Tuttavia le prime analisi degli strutturalisti su questo aspetto si limitavano a cercare nel discorso le tracce della soggettività del locutore attraverso la deissi e la modalizzazione: la pragmatica, invece, che ha progressivamente soppiantato la linguistica strutturale a partire dagli anni '70, pone al centro della sua riflessione proprio l'enunciazione, intesa, in senso più ampio, come relazione che lega destinatario e destinatario in un atto illocutorio. L'enunciazione è analizzata come un processo che mobilita strategie argomentative, discorsive e persuasive: di conseguenza, l'accento cade proprio sulla figura del locutore (oltre che su

---

<sup>28</sup> Cfr. Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Enonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993.

quella del destinatario) e sul contesto spazio-temporale, ma anche storico-sociale, dell'enunciazione. Se lo strutturalismo metteva fuori gioco tanto il soggetto quanto il contesto, concentrandosi esclusivamente sull'enunciato, la pragmatica tende a superare la netta distinzione saussuriana tra *langue* e *parole*, interessandosi ai singoli atti linguistici e al loro rapporto con la situazione di enunciazione.

Una simile evoluzione non poteva non avere forti ricadute sugli studi letterari, tanto più che lo strutturalismo aveva fatto della linguistica la disciplina guida per tutte le scienze umane. Si è sviluppato così un approccio pragmatico al testo letterario, inteso come atto di linguaggio in cui un locutore, invece di dialogare direttamente con un destinatario, costruisce un oggetto linguistico che il destinatario, promosso al ruolo di coenunciatore, ha il compito di "ricostruire" secondo un determinato "contratto di lettura". Ne consegue una forte rivalutazione della figura dell'autore, non più ridotto a puro segno linguistico come nella tradizione strutturalista, né inteso, in senso tradizionale, come "creatore" dell'opera.

Per superare tale alternativa, gli studi più recenti attribuiscono un ruolo privilegiato al concetto di *ethos*, termine che, nella retorica tradizionale, indicava le qualità che l'oratore attribuiva implicitamente a se stesso attraverso il suo modo di esprimersi. L'interesse di questa nozione, da un punto di vista pragmatico, consiste nel fatto che l'*ethos* "avvolge" l'enunciazione senza essere esplicitato nell'enunciato: esso rappresenta dunque il corrispettivo testuale dell'*habitus* di Bourdieu, anche per il fatto che trascende la distinzione tra conscio e inconscio. Il soggetto non enumera espressamente le sue qualità ma, consapevolmente o meno, le mostra attraverso la parola: a partire dagli indizi disseminati nel testo, il destinatario deve costruirsi un'immagine dell'enunciatore, che comprende un carattere, cioè un insieme di tratti psicologici stereotipati, e una corporalità, cioè una maniera di abitare lo spazio sociale. Attraverso quest'immagine, il testo può "prendere corpo", rimandando direttamente al modo di essere dell'autore e suscitando più facilmente l'adesione del destinatario.

L'*ethos*, però, non è una pura costruzione testuale. La pragmatica letteraria non distingue nettamente l'opera dalla biografia del suo autore: da un lato, infatti, l'esistenza del creatore si sviluppa in funzione dell'opera, dall'altro, l'opera si nutre di un'esistenza già plasmata dal lavoro creativo. Tanto i riti di scrittura, quanto i riti genetici, cioè l'invenzione di un modo di vita appropriato a una certa idea della letteratura, fanno parte integrante dell'opera stessa: adattando tali riti alla posizione che pretende di occupare nello *champ littéraire*, lo scrittore mostra a se stesso e al pubblico i segni della propria legittimità. Per poter scrivere, alla fine della *Recherche*, che la sola vita vera è l'arte, Proust ha dovuto scoprire i riti genetici necessari: abbandonare la mondanità per rinchiudersi in una camera al riparo dal mondo esterno. Insomma, la scenografia letteraria, cioè il contesto più immediato dell'opera, fa parte integrante del processo di significazione.

Dominique Maingueneau ha sintetizzato con grande efficacia i principi condivisi suscettibili di definire questa frontiera recente della critica letteraria, che vede sovrapporsi etichette non sempre facili da distinguere (*sociocritique, sociopoétique, analyse du discours, pragmatique littéraire*)<sup>29</sup>:

- 1) È necessario rigettare ogni concezione ingenua della distinzione tra testo e contesto. Se si riconduce l'opera al suo dispositivo di enunciazione, l'esteriorità del contesto si rivela di un'evidenza ingannevole.
- 2) Non bisogna considerare l'autore come origine unica del senso, né l'opera come semplice supporto di una mentalità collettiva. In realtà l'opera è indissociabile dalle istituzioni che la rendono possibile e quindi è in prima istanza ancorata a un *luogo*.
- 3) L'opera non è la rappresentazione di un contesto che le è esterno. Le opere parlano effettivamente del mondo, ma la loro enunciazione è parte attiva del mondo che esse pretendono di rappresentare. Le condizioni di enunciazione di un testo non sono qualcosa di contingente, ma sono inestricabilmente legate al suo senso.

---

<sup>29</sup> *Ibid.* pp. 19-21.

Molti di questi principi sono condivisibili; quello che mi sembra inaccettabile è il misconoscimento di una dimensione specificamente letteraria in cui i dati del contesto, come abbiamo visto a proposito di Starobinski e Orlando, possono essere segretamente sovvertiti in virtù di un “ritorno del represso” di natura e portata di volta in volta diverse. La riduzione della letteratura al suo versante istituzionale appiattisce la ricchezza stratificata, contraddittoria e più o meno segretamente sovversiva dei grandi capolavori. Inoltre, come affermava Starobinski ci può essere un forte scarto tra il percorso biografico dello scrittore e l’immagine che i testi ne restituiscono: questo scarto è proprio ciò che fonda la specificità dell’opera, la sua irriducibilità alle leggi “necessarie” della società. I dati biografici, al loro ingresso nell’opera, non possono che essere profondamente trasformati, poiché devono trovare collocazione innanzitutto in un codice di genere, e poi in un sistema di coerenze formali e tematiche che è esclusivo di quello specifico testo letterario e che non trova necessariamente rispondenza nella realtà extratestuale.

Questa carrellata sommaria delle principali posizioni teoriche relative alla questione dell’autore ci ha permesso di dare un’idea della complessità del problema e delle sue ricadute su tutti gli altri nodi problematici della teoria letteraria. Tuttavia non è impossibile individuare alcuni principi operativi di base che consentano di portare avanti l’analisi delle opere evitando il duplice rischio di stabilire un legame deterministico con la personalità e l’esperienza dell’autore o, al contrario, di considerare il testo come un assoluto linguistico privo di qualsiasi rapporto con la realtà extratestuale. Le posizioni di Starobinski e di Orlando, nelle loro differenze, mi sembrano particolarmente utili, perché, pur aderendo all’ortodossia freudiana, evitano di stabilire un rozzo legame di causa-effetto tra la realtà psichica dello scrittore e l’opera compiuta, riconoscendo la peculiarità del linguaggio letterario rispetto alle altre manifestazioni dell’inconscio. Come afferma Starobinski, lo studio della figura dell’autore attraverso gli strumenti della sociologia o della psicanalisi consente di identificare non certo le condizioni sufficienti, ma almeno le condizioni necessarie a partire dalle quali l’opera ha potuto vedere la luce: a partire da

quelle condizioni, l'opera non realizza il puro rispecchiamento, ma la metamorfosi, il superamento creativo dei dati dell'esperienza. Una simile posizione, lontana tanto dalle false evidenze del senso comune, quanto dalle lusinghe del paradosso teorico, intende essere soprattutto funzionale ad un'analisi il più possibile completa e comprensiva del singolo *ouvrage* o anche dell'intera *œuvre* di un autore.



## II. Il caso La Fontaine: tra estetica della negligenza e logica dei generi

Dopo aver esposto, nella prima parte, le principali posizioni teoriche sulla questione dell'autore, passerò ad analizzare le specifiche modalità di costruzione dell'immagine dell'autore nell'opera di La Fontaine. Tali modalità saranno definite alla luce della particolare categoria stilistico-tematica della negligenza, che presenta un duplice vantaggio. In primo luogo, essa consente di legare strettamente il piano dei contenuti al piano delle forme, definendo indirettamente una certa figura di autore attraverso stilemi discorsivi e strategie narrative ricorrenti: in questo senso è pertinente l'accostamento al concetto di *ethos*, elaborato dalla moderna pragmatica letteraria. In secondo luogo, essa stabilisce una continuità tra i principali scrittori cinquecenteschi e la produzione letteraria del *Grand Siècle*, soprattutto nel suo versante mondano e galante. Mi è parso che la maniera lirico-narrativa di La Fontaine, caratterizzata da una forte presenza della voce d'autore, potesse essere spiegata come risultato di una dialettica tra la fedeltà ai grandi maestri del Cinquecento, legati a un modello di consustanzialità tra autore e opera, e il diverso statuto dello scrittore che si viene configurando a partire dalla metà del XVII secolo. Con il costituirsi di un più complesso sistema letterario, basato su una codificazione normativa dei generi, l'autore tende sempre più a presentarsi come artigiano della scrittura, ben distinto dalla sua opera e consapevole delle tecniche che gli permetteranno di ottenere determinati effetti sul pubblico. La *négligence* di La Fontaine rappresenta un compromesso tra queste istanze opposte. Imitando la spontaneità della conversazione galante e simulando un rapporto corporale e irriflesso con la scrittura, egli si fa erede in

piena epoca classica della *consubstantialité* di Rabelais e Montaigne. D'altra parte, l'adesione alla logica dei generi letterari, argomentata scrupolosamente nei testi programmatici, introduce una mediazione essenziale tra l'autore e l'opera, segnalando una forte discontinuità rispetto alla caotica transgenericità delle grandi *summae* rinascimentali. Tutta la produzione di La Fontaine è il frutto di un complesso equilibrio, realizzato in maniera diversa da un'opera all'altra, tra la maniera personale dello scrittore, le norme del genere letterario, e le esigenze dei diversi settori del pubblico.

Questa seconda parte sarà dunque suddivisa in tre capitoli: nel primo, introdurrò il concetto di negligenza, segnalandone le ascendenze culturali nella riflessione platonica sull'ispirazione e nelle speculazioni medico-filosofiche sulla melanconia. Dopo averne definito i tratti fondanti a partire dalle opere di Rabelais e Montaigne, cercherò di delineare l'evoluzione di questa categoria tra Cinque e Seicento, soprattutto attraverso l'analisi di un testo capitale di Paul Pellisson, vero e proprio manifesto della *galanterie* letteraria. Nel secondo capitolo, passerò a evidenziare gli elementi di continuità della scrittura di La Fontaine rispetto a questa tradizione, prima attraverso l'analisi del suo più famoso autoritratto, quindi identificando una serie di "figure" ricorrenti che definiscono una maniera unitaria dello scrittore al di là della varietà dei generi praticati: focalizzando l'interesse sui procedimenti stessi della scrittura, esse delineano indirettamente un'immagine "negligente" dell'autore. In questo capitolo, l'opera di La Fontaine sarà trattata come un unico enorme macrotesto, facendo momentaneamente astrazione delle differenze di genere e di tono tra un'opera e l'altra. Nel terzo capitolo, infine, tenterò di focalizzare i diversi fattori che si oppongono, nel XVII secolo, alla manifestazione dell'io in sede letteraria, dunque a un'idea di consustanzialità tra l'opera e il suo autore: l'emergere di un'antropologia giansenista che considera il *moi* come *haïssable*, il costituirsi di un codice più rigido di *bienséances* che tende a censurare l'espressione dell'identità individuale, il primo formarsi dello *champ littéraire* con le *contraintes* e le pressioni che comporta e soprattutto l'affermarsi di una logica più complessa e normativa dei generi letterari. Questi fenomeni verranno

messi in luce soprattutto nelle loro ricadute sulle opere di La Fontaine, per mostrare come ognuna di esse risponda a un diverso compromesso tra tutti questi fattori, spezzando l'apparente continuità senza soluzioni dell'estetica della negligenza.

## II.1 La “negligenza” tra Rinascimento e XVII secolo

Sono passati più di trent'anni da quando il critico inglese John Lapp ha elaborato, in un saggio importante, una definizione esaustiva del concetto di “estetica della negligenza”, un'etichetta destinata a grande fortuna nell'ambito degli studi lafontainiani<sup>1</sup>. Benché essa sia stata in seguito abbondantemente ripresa, il suo utilizzo da parte della critica si rivela il più delle volte vago e generico, privo di un riferimento esplicito all'unica descrizione sistematica che fino a oggi ne sia stata fornita. Probabilmente una delle ragioni dello scarso interesse suscitato in Francia dal saggio di Lapp è da ricercarsi nella rigorosa limitazione dell'ambito di analisi ai soli *Contes*, che godono ancora oggi di una fortuna critica nettamente inferiore non solo alle *Fables* ma anche alle opere cosiddette “galanti” di La Fontaine, oggetto, negli ultimi anni, di un rinnovato e crescente interesse da parte degli studiosi. Il concetto di negligenza così come lo intende Lapp, in effetti, è strettamente funzionale all'analisi di un'opera dai sottintesi principalmente ludici ed erotici, in cui la sfida principale consiste nell'aggirare la censura e nel sottrarre il poeta alla responsabilità di aver dato corso a storielle licenziose. Tuttavia lo studioso apre alcuni spiragli anche su altri testi lafontainiani, preparando la strada a una possibile estensione del concetto all'intera produzione dell'autore.

La categoria della negligenza, con tutte le filiazioni culturali che Lapp ha portato alla luce, si situa a cavallo tra il piano dei contenuti e quello delle forme, consentendo di portare avanti un'indagine che coniughi strettamente aspetti tematici e aspetti formali; essa coinvolge, infatti, tanto l'immagine dell'autore riflessa dai testi, quanto le strategie narrative da questi messe in atto. Di conseguenza, essa consente di gettare luce su questioni di grande rilevanza come il rapporto tra autore e opera e i meccanismi della creazione così come essi sono

---

<sup>1</sup> Cfr. John C. Lapp, *The Esthetics of Negligence: La Fontaine's Contes*, Cambridge, Cambridge University Press, 1971.

concepiti da uno scrittore che, pur appartenendo al *Grand Siècle*, non è privo di forti tratti eterodossi.

### 1. Enthousiasmòs *platonico e melanconia*

Sulla base del confronto con gli autori cinquecenteschi – Rabelais e Montaigne *in primis* – ma anche con poeti e narratori del secolo successivo come Théophile e Charles Sorel, Lapp definisce il rapporto stabilito dal *negligent writer* con la sua opera nei seguenti termini: irresponsabilità (l'autore nega che l'opera abbia alcuno speciale obiettivo, morale o di altro tipo, tranne il piacere), spontaneità (egli rifiuta tutte le regole, affermando di scrivere senza preparazione o modello prestabilito), consustanzialità (lo scrittore ci assicura che la sua opera è indistinguibile da lui perché riflette fedelmente le sue forze e debolezze).

Quest'immagine fortemente deresponsabilizzata dello scrittore affonda certamente le sue radici nella fortunatissima teorizzazione platonica della poesia come delirio sacro e perdita momentanea della ragione; nello *Ione*, Platone offre ai secoli successivi una formulazione coerente e completa dell'idea dell'arte come ispirazione divina, che sarà generalmente presa alla lettera e darà luogo a un gran numero di rielaborazioni, la più importante delle quali, operata da Marsilio Ficino nell'ambito del neoplatonismo quattrocentesco, innerverà tutta la riflessione rinascimentale sull'arte fino a Rabelais e Montaigne. In realtà però, il filosofo greco, escludendo la poesia dall'ambito dei saperi positivi e delle *technai* e abbandonando il rapsodo al delirio incosciente, fa di quest'ultimo solo un anello passivo della catena che parte dalla Musa per arrivare all'uditorio<sup>2</sup>. L'ironia socratica, adottando una prospettiva razionalistica, mina in profondità

---

<sup>2</sup> L'immagine della catena messa in moto dall'*enthousiasmòs* sarà ripresa dallo stesso La Fontaine – significativamente in chiave ironica – nel quadro della discussione di estetica che anima la parte centrale delle *Amours de Psyché*; Gélaste, volendo ridicolizzare la preferenza di Ariste per il sublime tragico, deforma comicamente la metafora, sottraendola peraltro ad ogni radicamento nella sfera del divino e adattandola piuttosto al fenomeno della ricezione teatrale; cfr. *ŒD*, pp. 179-180: “Vous allez là pour vous réjouir, et vous y trouvez un homme qui pleure auprès d'un autre homme, et cet autre auprès d'un autre, et tous ensemble avec la comédienne qui représente Andromaque, et la comédienne avec le poète: c'est une chaîne de gens qui pleurent, comme dit votre Platon”.

una concezione che aveva fondato tutta la grande stagione dell'epica arcaica, riducendo il poeta a mero strumento nelle mani di una forza superiore. Platone apre così la strada alla condanna senza appello della poesia che troverà la sua formulazione definitiva nel decimo libro della *Repubblica*.

Nel trentesimo dei *Problemata*, a lungo attribuiti ad Aristotele, la concezione platonica dell'*enthousiasmòs* riceve per la prima volta un fondamento fisiologico, ricollegandosi alla dottrina dei quattro umori e alla speculazione medica sulla *melancholia*<sup>3</sup>. Il processo della creazione non è più reificato nella figura delle Muse ma trova il suo principio di esplicazione all'interno dell'uomo. Ciò che permane è l'idea di un'irresponsabilità di fondo del poeta riguardo agli effetti dell'umore melanconico e dunque anche riguardo alle dinamiche della creazione poetica. Ma il momento più importante di fusione tra la tradizione saturnina e melanconica e quella dell'ispirazione è il neoplatonismo fiorentino, e in particolare il *De Vita triplici* di Marsilio Ficino. Qui, le diverse tradizioni mediche, astrologiche e filosofiche convergono in un unico sistema di pensiero che considera la melanconia, legata all'influenza di Saturno, la disposizione psico-fisiologica più propria alla speculazione e alla vita contemplativa<sup>4</sup>. Essa favorisce, infatti, il fenomeno del rapimento estatico, per effetto del quale l'anima abbandona temporaneamente il legame con il corpo e si eleva alla contemplazione delle verità divine. Ma la predisposizione dell'anima a separarsi dal corpo può rivelarsi molto pericolosa e favorire gli accessi di follia, altra frequente conseguenza del temperamento melanconico. La concezione rinascimentale contempera, dunque, l'esaltazione della libertà umana nell'abbracciare la vita speculativa e la creazione letteraria ed elementi che deresponsabilizzano l'uomo come l'influenza dei pianeti, degli umori e il pericolo che l'eccesso di speculazione degeneri in follia.

La teoria neoplatonica avrà un'influenza enorme sul Rinascimento francese. Ronsard, seguendo passo passo le orme di Ficino, stabilisce un legame chiaro tra

---

<sup>3</sup> Cfr. Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, London, Nelson, 1964; trad. it. *Saturno e la melanconia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*, Torino, Einaudi, 1983, vedi in particolare pp. 19-39.

<sup>4</sup> Cfr. *ibid.* pp. 240-257.

*fureur poétique e mélancholie*<sup>5</sup>. Rabelais condivide ancora l'idea che l'uomo, per effetto dell'umore melancolico, possa elevarsi al livello degli angeli o abbassarsi a quello delle bestie. Montaigne eredita tutta questa tradizione ma la sottopone al vaglio dello scetticismo critico, limitando al massimo il ruolo delle estasi nell'attività intellettuale e puntando il dito sui pericoli insiti nel voler trascendere i limiti umani, come mostrano splendidamente le pagine dedicate alla follia del Tasso<sup>6</sup>.

## 2. Allegoria e intenzione d'autore

Qual è il rapporto tra quest'insieme di teorie e l'estetica della negligenza così come la definisce Lapp? Il rapporto sta nella nascita della moderna concezione di autore e nella relazione che essa intrattiene con l'allegoria. Secondo l'idea neoplatonica di ispirazione, il poeta attinge dall'esterno tramite l'estasi una verità che poi traduce in favola per evitare che sia profanata. L'esegeta ha, dunque, il compito di ricostituire il senso nascosto sollevando il velo dell'allegoria e attingendo nuovamente alla visione originaria. Questa concezione allegorica, nel '500, era ancora parte integrante dell'esegesi dei testi sacri e profani: Antoine Compagnon, nella sezione dedicata all'*auctor* medievale del suo corso universitario intitolato *Qu'est-ce qu'un auteur?*, pubblicato sul sito internet di Fabula, mette in luce il rapporto inversamente proporzionale esistente in epoca medievale tra allegoria e intenzione d'autore<sup>7</sup>. I commentatori delle Sacre Scritture, in particolare, tanto più danno spazio all'esegesi allegorica e all'espressione di un *altior sensus* ispirato da Dio, tanto meno attribuiscono rilievo alla figura dell'autore in quanto portatrice di un'intenzione autonoma. Con l'affermarsi, però, di un modello esegetico aristotelico-tomistico nel XIII secolo, l'autore umano dei testi sacri, considerato causa efficiente dell'opera,

---

<sup>5</sup> Cfr. Olivier Pot, *Inspiration et mélancolie. L'épistémologie poétique dans les Amours de Ronsard*, Genève, Droz, 1990.

<sup>6</sup> *Essais* II, 12 : "cette rare aptitude aux exercices de l'ame, qui l'a rendu sans exercice et sans ame"; Cfr. Michael A. Screech, *Montaigne and Melancholy : the Wisdom of the Essays*, London, Duckworth, 1983 (trad. fr. *Montaigne et la mélancholie*, préf. par Marc Fumaroli, Paris, PUF, 1992), che fa il punto con grande chiarezza sul rapporto tra Montaigne e le teorie rinascimentali dell'estasi e della creazione.

<sup>7</sup> Cfr. <http://www.fabula.org/compagnon/auteur5.php>

acquista un peso sempre maggiore; questo nuovo statuto gli conferisce una certa autonomia dalla causa prima che è Dio e la capacità di iscrivere la propria intenzione particolare al livello letterale del testo.

Tuttavia il peso dell'allegoria rimane forte e troverà più tardi un'ulteriore conferma nella teoria neoplatonica dell'ispirazione. Secondo Ficino i grandi filosofi e poeti dell'antichità erano soggetti a estasi che li portavano a contemplare le verità rivelate del Cristianesimo: di conseguenza un filosofo pagano come Socrate era considerato ancora da Erasmo una prefigurazione del Cristo e Platone e Aristotele erano definiti divini e considerati infallibili. Era procedimento corrente anche l'esegesi allegorica dei poeti pagani, che piegava il senso delle loro opere a una trasposizione sistematica delle verità cristiane<sup>8</sup>.

### 3. La scrittura "corporale" di Rabelais

Nella sesta lezione del suo corso, intitolata *Les jeux de la Renaissance*, Compagnon testa l'evoluzione della dialettica tra allegoria e intenzione d'autore nei due principali scrittori del Rinascimento francese<sup>9</sup>. Come ci si poteva attendere, non vi è affatto una frattura netta e senza residui nei confronti del metodo allegorico. Rabelais ne è ancora permeato e Montaigne, pur distaccandosene più nettamente, ne eredita la terminologia. Già nel celeberrimo prologo di *Gargantua*, tuttavia, è possibile mostrare le prime falle del sistema. Rabelais provoca il lettore invitandolo dapprima a leggere allegoricamente la sua opera

Et, posé le cas, qu'au sens literal vous trouvez matieres assez joyeuses et bien correspondentes au nom, toutefois pas demourer là ne fault, comme au chant de Sirenes : ains à plus hault sens interpreter ce que par adventure cuidiez dict en gayeté de cuer<sup>10</sup>.

e poi domandandogli provocatoriamente se davvero pensa che gli autori pagani possano aver concepito i significati cristiani individuati nelle loro opere dai

---

<sup>8</sup> Per una messa a punto recente sull'esegesi allegorica delle favole pagane con particolare riferimento al XVII secolo, cfr. Aurélie Gaillard, *Fables, mythes, contes. L'esthétique de la fable et du fabuleux (1660-1724)*, Paris, Champion, 1996, pp. 35-79.

<sup>9</sup> Cfr. <http://www.fabula.org/compagnon/auteur6.php>

<sup>10</sup> François Rabelais, *Œuvres complètes*, éd. établie, présentée et annotée par Mireille Huchon, avec la collaboration de François Moreau, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1994, p. 6.



commentatori medievali. Compagnon conclude ipotizzando che Rabelais inviti il lettore a prendersi in proprio la responsabilità dell'attribuzione di sensi allegorici o sovversivi a certi passi del libro relativi alla religione o alla politica<sup>11</sup>. L'allegoria cessa, dunque, di essere l'espressione di un senso ulteriore infuso nel testo da agenti esterni, per diventare il frutto dell'acribia interpretativa del lettore e, in ultima analisi, delle intenzioni ideologiche dell'autore stesso, coperte dalle insistite dichiarazioni di irresponsabilità.

Questa conclusione concorda pienamente con la descrizione dell'attitudine di Rabelais come *negligent writer* che Lapp traccia nel primo capitolo del suo saggio. La pretesa irresponsabilità dello scrittore rispetto al senso effettivamente assunto dalla sua opera è mutuata dalla tradizione dell'esegesi allegorica, ma l'aspetto dell'ispirazione divina è nettamente messo da parte in favore di una visione "corporale" della scrittura: l'autore si identifica pienamente con la sua opera al punto che la creazione è equiparata, con una metafora fisiologica che tornerà anche negli altri autori "negligenti", ad attività irriflesse e per eccellenza naturali come il mangiare e il bere:

Car à la composition de ce livre seigneurial, je ne perdiz ne emploiyay oncques plus ny aultre temps, que celluy qui estoit estably à prendre ma refection corporelle : sçavoir est, beuvant et mangeant<sup>12</sup>.

Per quanto si dichiari non responsabile dei possibili significati allegorici individuati nell'opera, lo scrittore si identifica totalmente con essa, come con un prodotto spontaneo e non controllabile del proprio corpo. Il tema dell'ispirazione, benché presente, è fortemente connotato in senso corporeo e legato all'onnipresente immagine del vino e della bottiglia. Se già nel prologo citato Rabelais rivendica per sé, volgendola in positivo, l'accusa rivolta ad Orazio "que ses carmes sentoyent plus le vin que l'huile", più significativo ancora è il passo seguente tratto dal prologo del terzo libro:

Attendez un peu que je hume quelque traict de ceste bouteille : c'est mon vray et seul Helicon : c'est ma fontaine Caballine : c'est mon unique Enthusiasme<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> Questa, tuttavia, non è che una delle molte interpretazioni proposte di un passo tra i più problematici dell'opera di Rabelais.

<sup>12</sup> Rabelais, *Œuvres complètes*, cit. p. 7.

<sup>13</sup> *Ibid.* p. 349.

Qui il linguaggio dell'ispirazione e dell'estasi creativa è ripreso fedelmente ma rivolto non tanto verso l'alto, verso le verità divine, quanto verso l'interno, verso il corpo stesso di chi scrive. All'edificazione dell'autore come "bon gaultier et bon compaignon"<sup>14</sup> risponde la creazione di un lettore fittizio fatto a sua immagine e somiglianza: anch'egli è "jouisneur" e "beuveur" e si contrappone nell'atteggiamento ai critici severi che non condividono la pratica del Pantagruelismo. L'analisi di Lapp si estende anche all'epistola dedicatoria del *Quart livre* a Odet cardinale di Chastillon, in cui Rabelais insiste sulle proprietà terapeutiche della sua opera e sulla "gayeté" che questa trasmette al lettore. L'effetto che il libro ha su quest'ultimo ("temps joyusement passé") deriva dal metodo stesso della scrittura ("par esbat composant"<sup>15</sup>) e in ultima analisi dallo stato d'animo dell'autore nel momento in cui compone. Il carattere disforico della melanconia è messo da parte e come superato ricorrendo a una concezione edonistica del sapere, della conoscenza e della scrittura che troverà una chiara rispondenza in Montaigne e, a un secolo di distanza, in La Fontaine. Si costituirà così, a poco a poco, quella "philosophie de la gaieté lucide"<sup>16</sup> che costituirà l'antidoto elaborato dalla tradizione francese contro gli eccessi della *mélancolie héroïque*, la bizzarra genialità considerata manifestazione per eccellenza del carattere spagnolo<sup>17</sup>.

Ma le tre condizioni in base alle quali Lapp definisce l'estetica della negligenza (irresponsabilità, spontaneità, consustanzialità), non sono riscontrabili solo nei prologhi: esse si traducono in strategia narrativa. Il libro, infatti, vuol dar l'impressione di essere scritto senza un piano preconcepito e comunica la sensazione di un enorme disordine, di una crescita spontanea e incontrollata. L'autore entra ed esce liberamente dalla sua opera, intavolando un dialogo costante con il lettore fittizio che si è creato. I personaggi modificano le loro caratteristiche da un libro all'altro e il tono oscilla costantemente dal buffonesco alla più solenne gravità. Inutile insistere troppo su queste ben note

---

<sup>14</sup> *Ibid.* p. 8.

<sup>15</sup> *Ibid.* p. 517.

<sup>16</sup> Patrick Dandrey, *Poétique de La Fontaine. La Fabrique des Fables*, Paris, PUF, 1996, p. 360.

<sup>17</sup> Cfr. Marc Fumaroli, "La mélancolie et ses remèdes", in *La Diplomatie de l'esprit. De Montaigne à La Fontaine*, Paris, Gallimard, 1998, pp. 403-439.

caratteristiche dello stile e della struttura dell'opera di Rabelais, descritte egregiamente, tra gli altri, da Erich Auerbach in *Mimesis*. Lo studioso tedesco identifica nella figura di Socrate, così come è presentata da Rabelais nel prologo di *Gargantua*, ma anche da Montaigne nel saggio *De la Physionomie* (III, 12), il simbolo di uno stile di vita e di scrittura, lo "stile socratico", inteso come libertà dagli schemi rigidi e disinvoltura nel modificare continuamente e senza preavviso prospettiva, punto di vista e registro stilistico. In Rabelais, questo continuo gioco sull'ideologia e sulla presenza di sensi ulteriori ha anche ragioni pratiche poiché gli consente di portare avanti una critica contro le forze reazionarie della sua epoca senza troppo esporsi. Ma soprattutto esso ha il risultato di confondere le proporzioni abituali e i diversi piani della realtà, facendo apparire

la realtà nella trascendenza, la saggezza nella pazzia, l'indignazione nella piacevole e saporita gioia di vivere e [facendo risplendere] nel giuoco delle possibilità la possibilità della libertà.

Secondo Auerbach, tuttavia, è sbagliato cercare nel *plus hault sens* qualcosa di nettamente definito e circoscrivibile, piuttosto esso corrisponde a quell'atteggiamento dello spirito che l'autore stesso definisce pantagruelismo, cioè

un modo di prender la vita che abbraccia ad un tempo lo spirituale ed il carnale e che non si lascia sfuggire nessuna possibilità che gli si offra<sup>18</sup>.

#### 4. *La consubstantialité di Montaigne*

Con Montaigne, la messa al bando dell'allegoria a favore della piena consustanzialità tra autore e testo è ancora più marcata. Come ha dimostrato Compagnon, il riutilizzo della terminologia scolastica da parte di Montaigne è in realtà il sintomo del superamento della vecchia concezione allegorica<sup>19</sup>: l'autore non è più solo causa efficiente e occasionale del testo, ma causa materiale ("je

---

<sup>18</sup> Erich Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1956, vol. II, p. 24.

<sup>19</sup> Cfr. <http://www.fabula.org/compagnon/auteur6.php>; cfr. anche, dello stesso autore, *Chat en poche, Montaigne et l'allégorie*, Paris, Seuil, 1993.

suis moy-mesmes la matiere de mon livre”<sup>20</sup>) e, cosa ancora più significativa, causa formale (“Qu’on ne s’attende pas aux matieres, mais à la façon que j’y donne”<sup>21</sup>). L’autore appone, dunque, il suo marchio di fabbrica anche allo stile dell’opera, espressione diretta della sua vita e della sua esperienza. E vale la pena di citare il passo celeberrimo in cui questa equazione viene posta nei termini più netti:

Je n’ay pas plus fait mon livre que mon livre m’a fait, livre consubstantiel à son auteur, d’une occupation propre, membre de ma vie; non d’une occupation et fin tierce et estrangere comme tous autres livres.<sup>22</sup>

Come in Rabelais compaiono metafore fisiologiche che riconducono la produzione del libro a una qualsiasi attività naturale e irriflessa: “Ce sont icy [...] des excemens d’un vieil esprit”<sup>23</sup>. La consustanzialità non comporta però una coerenza statica nell’autoritratto, perché la concezione che Montaigne ha dell’individualità umana è supremamente complessa e sfuggente. Di conseguenza il libro stesso è il luogo in cui l’unità dell’io si ricostituisce in virtù della fedele rappresentazione delle sue continue trasformazioni:

Je ne peints pas l’estre. Je peints le passage: non un passage d’aage en autre, ou, comme dict le peuple, de sept ans en sept ans, mais de jour en jour, de minute en minute. Il faut accomoder mon histoire à l’heure. Je pourray tantost changer, non de fortune seulement, mais aussi d’intention. C’est un contrerolle de divers et muables accidens et d’imaginacions irresoluës et, quand il y eschet, contraires: soit que je sois autre moymesme, soit que je saisisse les subjects par autres circonstances et considerations.<sup>24</sup>

Soprattutto, come nota Lapp, la consustanzialità cresce con il progressivo definirsi degli intenti di Montaigne: se dapprima il suo libro è inteso principalmente come commento a testi altrui, a poco a poco il ruolo dell’esperienza personale dell’autore si fa più ampio e strappa alle *auctoritates* uno spazio di libertà sempre maggiore. Il rifiuto dei pedanti e delle loro conoscenze di seconda mano, è correlato, come in Rabelais, ad una

---

<sup>20</sup> Michel de Montaigne, *Essais, Au lecteur*, in *Œuvres complètes*, textes établis par Albert Thibaudet et Maurice Rat. Introduction et notes par Maurice Rat, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1962, p. 9.

<sup>21</sup> *Essais*, II, 10, *ibid.* p. 387.

<sup>22</sup> *Essais*, II, 18, *ibid.* p. 648.

<sup>23</sup> *Essais*, III, 9, *ibid.* p. 923.

<sup>24</sup> *Essais*, III, 2, *ibid.* p. 782. Sulla dialettica tra unità e dispersione dell’io e sul rapporto ambivalente di Montaigne con le *auctoritates* ha scritto pagine memorabili Jean Starobinski: cfr. *Montaigne en mouvement*, Paris, Gallimard, 1982; éd. revue et complétée Gallimard, “Folio”, 1993, pp. 15-136.

valorizzazione della gioia e del piacere che accompagnano la conoscenza vera e propria e l'apprendimento della saggezza: “La plus expresse marque de la sagesse, c'est une esjouissance constante”. Quanto alla filosofia, ecco come essa è definita: “Il n'est rien plus gay, plus gaillard, plus enjoué, et à peu que je ne dise follastre”<sup>25</sup>.

Questo aspetto è legato anche al rifiuto delle regole rigide impartite dalla retorica e all'enfatizzazione del ruolo del caso nella creazione letteraria: “O Dieu, que ces gaillardes escapades, que cette variation a de beauté, et plus lors que plus elle retire au nonchalant et fortuite!”<sup>26</sup>. In “De l'art de conférer” (III, 8), la conversazione è indicata come lo stimolo ideale alla creazione in quanto, con il suo andamento imprevedibile, fornisce nutrimento al pensiero molto più della conoscenza libresca: implicitamente essa è additata anche come matrice e modello della scrittura, chiamata ad approssimarsi il più possibile all'oralità. Così Montaigne, in un altro saggio, definisce il suo stile, in contrapposizione a quello troppo ordinato e *peigné* del Cicerone oratore: “Le parler que j'aime, c'est un parler simple et naïf, tel sur le papier qu'à la bouche; un parler succulent et nerveux, court et serré, non tant délicat et peigné comme véhément et brusque”<sup>27</sup>. Anche le transizioni tra un concetto e l'altro devono essere accuratamente celate, seguendo nel comporre una “alleure poetique, à sauts et à gambades”<sup>28</sup>. Il rifiuto dell'ordine e dei precetti della retorica è onnipresente in Montaigne ed è connesso all'elogio della *nonchalance* (erede della *sprezzatura* di Castiglione) tanto nei comportamenti quotidiani, quanto nella scrittura.

Come in Rabelais, l'enfatizzazione del ruolo del caso e la pretesa irresponsabilità dello scrittore riguardo ai sensi che l'opera può assumere comportano una promozione del lettore; quest'ultimo dev'essere capace di cogliere l'unità semantica profonda del testo al di là delle oscillazioni, dell'apparente caoticità e della stessa incapacità dell'autore di vedere tutte le implicazioni assunte dall'opera:

---

<sup>25</sup> *Essais*, I, 26, *ibid.* p. 160.

<sup>26</sup> *Essais*, III, 9, *ibid.* p. 973.

<sup>27</sup> *Essais*, I, 26, *ibid.* p. 171.

<sup>28</sup> *Essais*, III, 9, *ibid.* p. 973.

Or je dy que, non en la medecine seulement, mais en plusieurs arts plus certaines, la fortune y a bonne part. Les saillies poëtiques, qui emportent leur autheur et le ravissent hors de soy, pourquoy ne les attribuerons nous à son bonheur? Puis qu'il confesse luy mesme qu'elles surpassent sa suffisance et ses forces, et les reconnoit venir d'ailleurs que de soy, et ne les avoir aucunement en sa puissance [...] Mais la fortune montre bien encores plus evidemment la part qu'elle a en tous ces ouvrages, par les graces et beautez qui s'y treuvent, non seulement sans l'intention, mais sans la cognoissance mesme de l'ouvrier. Un suffisant lecteur descouvre souvant ès escrits d'autruy des perfections autres que celles que l'autheur y a mises et apperceües, et y preste des sens et des visages plus riches.<sup>29</sup>

Qui la terminologia tradizionale dell'ispirazione e dell'estasi è nuovamente ripresa, ma la fonte dell'ispirazione, come in Rabelais, non è più un agente esterno, bensì la fortuna, il caso: ci avviciniamo a una concezione di sconcertante modernità, che ricorda da vicino le riflessioni novecentesche sull'*intentional fallacy* o la distinzione operata da Hirsch tra *meaning* e *significance*: il primo elemento resta stabile e dipende dall'intenzione dell'autore, il secondo è dato dalle diverse interpretazioni dei lettori storici e si modifica virtualmente all'infinito<sup>30</sup>.

##### 5. L'equazione tra oralità e scrittura

Ciò che risulta comune ai due più grandi scrittori del Rinascimento francese è anche l'equazione stabilita tra oralità e scrittura, l'idea di una lingua scritta che solo approssimandosi alla parola orale può diventare espressione immediata dell'interiorità e dell'anima dell'autore. Questa trasformazione avviene proprio attraverso il rifiuto delle strette griglie entro le quali la scolastica aveva imbrigliato l'autore, deformando con il proliferare dei commenti l'immediatezza originaria della sua voce. In uno stimolante saggio, Gérard Defaux ha dimostrato quanto le radici evangeliche dell'Umanesimo francese e nordico abbiano pesato su questa incrollabile fiducia degli scrittori cinquecenteschi nell'idea di una scrittura come presenza, come specchio verace dell'anima<sup>31</sup>. Questa concezione ha determinato in generale la preferenza per lo stile spezzato e anti-retorico di

---

<sup>29</sup> *Essais*, I, 24, *ibid.* p. 126.

<sup>30</sup> Cfr. Eric D. Hirsch, *Validity in Interpretation*, New Haven; London: Yale University Press, 1967; trad. it. *Teoria dell'interpretazione e critica letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1973, pp. 16-19.

<sup>31</sup> Cfr. Gérard Defaux, *Marot, Rabelais, Montaigne: l'écriture comme présence*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1987.

Seneca rispetto al periodare ordinato di Cicerone. Sia Marot che Rabelais e Montaigne esprimono l'ideale di una comunione completa delle anime nella parola letteraria, sottratta alle deformazioni e agli artifici della retorica. Ciò si traduce anche in un rifiuto dei codici di genere a favore dell'espressione diretta dell'io. Non è un caso che Rabelais e Montaigne abbiano scritto entrambi sostanzialmente una sola opera, che scavalca la distinzione tra i generi e si fa depositaria unica e definitiva dell'esperienza del loro autore, e che Marot, dal canto suo, abbia progressivamente abbandonato le rigide codificazioni ereditate dai *rhétoriciens* per dare un'impronta sempre più autobiografica e intima alla sua poesia.

Come risulta da queste premesse, dunque, l'estetica della negligenza ha ricadute importanti sullo stile e sulle strategie narrative. L'autore è continuamente presente nel testo; esprime opinioni, enuncia un'ideologia, manifesta simpatia o antipatia per i personaggi, approvazione o biasimo per le loro azioni, apostrofa i lettori, intavola discussioni con loro, tende a cancellare la frontiera tra *récit* e *discours*. L'ironia è la tonalità dominante dei suoi interventi. Le sue connotazioni psicologiche o ideologiche non sono stabili e costanti, ma tendono a modificarsi in corso d'opera, a contatto con la materia narrativa. L'autore dà l'impressione di seguire in maniera istintiva e senza filtri le pulsioni del momento; non offre di se stesso un ritratto in posa, sembra non tenere in alcun conto l'opinione che i lettori si faranno di lui. In Rabelais e Montaigne tale instabilità è accresciuta dal ricorso a tecniche tipicamente rinascimentali come il paradosso, l'ambiguità, l'enigma<sup>32</sup>.

Tutto ciò tende a dare l'impressione della *consubstantialité*: l'opera si presenta come il riflesso immediato, l'espressione completa e senza residui della personalità dello scrittore, non mediata da filtri – siano essi ideologici, psicologici (autocensura) o di genere letterario.

---

<sup>32</sup> Per la presenza di tecniche come l'ironia e il paradosso negli scrittori rinascimentali, anche a scopo difensivo nei confronti della censura, cfr. Barbara Bowen, *The Age of Bluff. Paradox and ambiguity in Rabelais and Montaigne*, Urbana-Chicago-London, University of Illinois Press, 1972.

## 6. Dalla suffisance all'honnêteté: lo statuto dell'autore nel XVII secolo

È ben nota l'entità del debito contratto da tutto il Seicento letterario francese nei confronti di Montaigne. La nozione stessa di *honnête homme* discende in linea diretta dall'*homme suffisant* descritto negli *Essais*: nemico di ogni specializzazione e di ogni pedanteria, capace di destreggiarsi in tutti gli ambiti dell'esistenza senza identificarsi con nessuno di essi, l'*homme suffisant* si mostra, nella vita come nella scrittura, in tutta la sua complessità di individuo e non in quanto specialista di una particolare sfera della conoscenza o della vita pratica. Egli si contrappone radicalmente, dunque, all'*auteur*, nel senso tutto negativo e restrittivo che questo termine assume già in alcuni passi di Montaigne e che spesso conserverà nel secolo seguente<sup>33</sup>:

Les auteurs se communiquent au peuple par quelque marque particuliere et estrangere; moy, le premier, par mon estre universel, comme Michel de Montaigne, non comme grammairien, ou poëte, ou jurisconsulte. [...] Un personnage sçavant n'est pas sçavant partout; mais le suffisant est partout suffisant, et à ignorer mesme.<sup>34</sup>

La contrapposizione tra *auteur* e *honnête homme* subirà un'ulteriore radicalizzazione nel XVII secolo, in coincidenza con il primo formarsi dello *champ littéraire* e con l'apparire della figura dello scrittore di professione legato ad istituzioni culturali come le accademie e il mecenatismo di Stato<sup>35</sup>. La parola *auteur* indica spesso, con connotazione dispregiativa, lo specialista della scrittura che vive delle sue opere ed è asservito perciò a interessi estranei a quelli della creazione estetica. *Auteur* è anche colui che usa un linguaggio settoriale o che, per ipocrisia, assume il tono innaturale del poeta ispirato. La contrapposizione istituita da Montaigne nel passo sopra citato la troviamo riprodotta in termini molto simili in un frammento famoso di Pascal:

Quand on voit le style naturel on est tout étonné et ravi, car on s'attendait de voir un auteur, et on trouve un homme. Au lieu que ceux qui ont le goût bon, et qui voyant un livre croient trouver un homme, sont tout surpris de trouver un auteur: Plus poetice quam

---

<sup>33</sup> Cfr. tuttavia la gerarchia dei termini che designano lo scrittore in Alain Viala, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1985, pp. 270-283.

<sup>34</sup> *Essais*, III, 2, in *Œuvres complètes*, cit. pp. 782-783.

<sup>35</sup> Per un quadro generale su queste questioni, insostituibile l'analisi, condotta con gli strumenti della *sociocritique*, di Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, cit. *passim*.



humane locutus es. Ceux-là honorent la nature, qui lui apprennent qu'elle peut parler de tout, et même de théologie<sup>36</sup>.

I *topoi* del poeta ispirato, geniale e melanconico sono rifiutati sempre più recisamente a vantaggio di un'idea di *naturel* che comporta una dose moderata di *négligence* stilistica e una rappresentazione *naïve* dell'io dell'autore<sup>37</sup>. Tuttavia, come ha mostrato Auerbach, l'*honnêteté* del XVII secolo, rappresenta una notevole radicalizzazione della *suffisance* di Montaigne: quest'ultima non impediva allo scrittore di rappresentare nella sua opera tutti gli aspetti dell'*humaine condition*, dai concetti più sublimi della filosofia ai recessi più intimi e creaturali dell'esistenza individuale. È chiaro che per fornire una rappresentazione adeguata della vita umana in tutte le sue sfumature era necessario rinunciare a una distinzione netta tra gli stili di scrittura e i generi letterari, adottando una tonalità media capace di coprire tutta questa estensione di argomenti senza mai abbassarsi alla trivialità del *sermo humilis*, né innalzarsi alle vette del sublime tragico.

Questa plasticità onnicomprensiva della scrittura, cui la forma aperta dell'*essai* si prestava meravigliosamente, andrà perduta, com'è noto, nel secolo successivo: e sono proprio il rifiuto radicale della specializzazione e il trionfo del dilettantismo, legati all'immagine dell'*honnête homme*, a decretare progressivamente l'esclusione dalla letteratura "seria" di tutti gli aspetti vagamente creaturali o settoriali dell'esistenza. Lo scrittore *negligent*, dunque, non ha più la stessa libertà di trascendere le distinzioni tra i generi e di depositare la totalità della propria esperienza in un'opera che rispecchi fedelmente forze e debolezze del suo creatore.

---

<sup>36</sup> Pascal, *Pensées, Mélanges*, n. 569, in *Œuvres complètes*, t. II, édition présentée, établie et annotée par Michel Le Guern, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 2000, p. 781.

<sup>37</sup> Naturalmente, nel caso di Pascal, lo scrittore non è e non deve essere l'oggetto diretto della rappresentazione: la sua qualità di *honnête homme* deve risultare implicitamente dalla naturalezza e dal buon senso con cui affronta, anche a livello stilistico, le questioni più ardue e difficili, tenendosi lontano da ogni tecnicismo. Egli dev'essere insomma, per riprendere la terminologia scolastica, causa formale e non causa materiale del testo.

## 7. Negligenza e galanterie

Nonostante ciò, molti tratti della negligenza cinquecentesca sopravvivono, in particolare nella tradizione mondana e galante: l'ideale dell'*otium literatum*, vivificato dalla spontaneità e naturalezza della conversazione mondana, l'avvicinamento della scrittura all'oralità, l'elogio dell'improvvisazione, il rifiuto delle regole e delle distinzioni rigide tra i generi, ecc. Tutti questi fenomeni sono ben noti da quando la *galanterie* letteraria è stata oggetto di valorizzazione e di riscoperta da parte degli studiosi più recenti come componente fondamentale nell'evoluzione verso le forme classiche<sup>38</sup>. Inoltre, gli studi di Marc Fumaroli hanno messo in luce quale ruolo di matrice abbia esercitato il modello della conversazione mondana per tutta la grande letteratura antiaccademica del classicismo maturo<sup>39</sup>. E anche per questo aspetto, la *négligence* montaignana (come quella di Marot per la poesia) ha avuto certamente un peso nel modellare le forme e gli intenti della produzione letteraria secentesca. Tuttavia si ha la sensazione, leggendo i testi nati in seno alla tradizione mondana, che un vero e proprio abisso li separi dalla profondità di visione e dalla tensione verso la *consubstantialité* che caratterizzano gli *Essais*. Il fatto è che ormai la fetta di reale che la letteratura può abbracciare è ridotta al minimo: l'ambizione di questi testi, in effetti, è di dare forma estetica all'effimero, al gioco, agli eventi quotidiani di una società chiusa e alle relazioni che, di volta in volta, si instaurano tra i suoi membri. Odette de Mourgues, in un saggio ormai un po' datato, ha pronunciato una condanna senza appello nei confronti di quel fenomeno che definisce ancora *tout court* "préciosité", proprio sulla base del fatto che la volontà di instaurare, in un periodo di insicurezza e di

---

<sup>38</sup> Cfr. in particolare Jean-Michel Pelous, *Amour précieux, amour galant*, Paris, Klincksieck, 1980; Alain Viala et al., *L'Esthétique galante. Paul Pellisson. Discours sur les Œuvres de Monsieur Sarasin et autres textes*, Toulouse, Société de littératures classiques, 1989; A. Génétiot, *Poétique du loisir mondain de Voiture à La Fontaine*, Paris, Champion, 1997; Delphine Denis, *Le Parnasse galant. Institution d'une catégorie littéraire au XVIIe siècle*, Paris, Champion, 2001.

<sup>39</sup> Cfr. in particolare "L'art de la conversation ou le Forum du royaume", in *La Diplomatie de l'esprit*, cit., pp. 283-320 e *Trois institutions littéraires*, Paris, Gallimard, 1994 ; cfr. anche Benedetta Craveri, *La civiltà della conversazione*, Milano, Adelphi, 2001.

guerre civili, la “douceur des mœurs et la rationalisation des instincts”<sup>40</sup> porta ad adottare un linguaggio epurato e convenzionale, finalizzato a tenere la realtà più a distanza possibile. Questo giudizio, certo sommario, soprattutto in considerazione degli studi recenti sulla produzione mondiale, contiene però molti elementi di verità. La complessità della rappresentazione dell’io alla quale Montaigne ci ha abituati risulta qui radicalmente impoverita. L’*ethos* galante, sottocategoria dell’*honnêteté*, ha tratti assai definiti, che lasciano pochissimo spazio alle differenze individuali. Secondo l’analisi sociologica di Alain Viala, la *galanterie* sarebbe un modello di comportamento sviluppatosi dopo la fine della Fronda tra coloro – aristocratici di nobiltà non troppo antica e borghesi non appartenenti a famiglie parlamentari – che, avendo appoggiato il re e il suo primo ministro, furono ricompensati con posti di potere<sup>41</sup>. Nicolas Fouquet è il più in vista di questi personaggi ed è proprio nel suo *entourage* che la *galanterie* viene teorizzata. Per compensare la loro condizione di *parvenus*, i fautori dell’estetica galante esibiscono una forte distinzione di linguaggio e di maniere. La *galanterie* si presenta, dunque, come una sorta di superlativo dell’*honnêteté*: a differenza di quest’ultima, esibisce come tratto distintivo essenziale e non più solo accessorio l’*art de plaire*. Sul piano della pratica letteraria, gli scrittori galanti insistono particolarmente sulla funzione ludica della scrittura, sull’*esprit de joie* che la informa: rispetto agli autori mondani precedenti, però, primo fra tutti Voiture, essi non mettono al bando il *savoir*, bensì ne fanno l’alimento nascosto, il retroterra implicito del *divertissement* letterario. Tuttavia, ciò che ci interessa di più per il nostro argomento è che il *galant homme*, per essere tale, deve dimostrare di *avoir de l’esprit* senza *en faire*, deve far intuire la propria competenza culturale senza esibirla e realizzare il suo obiettivo supremo – *plaire* – evitando di attirare troppo l’attenzione su di sé. Il suo scopo è quello di manifestare la propria appartenenza al gruppo galante non affermandola esplicitamente, ma adottando un comportamento e un modo di essere che, pur

---

<sup>40</sup> Cfr. Odette de Mourgues, *O Muse, fuyante proie... Essai sur la poésie de La Fontaine*, Paris, Corti, 1962, p. 41.

<sup>41</sup> Cfr. Alain Viala et al., *L’Esthétique galante*. cit.; vedi anche “L’*éloquence galante*. Une problématique de l’adhésion”, in AAVV, *Images de soi dans le discours. La construction de l’ethos*, Genève, Delachaux et Niestlé, 1999, pp. 177-195.

essendo riconoscibili, sfuggono ad ogni definizione: *un air, un tour d'esprit, un je-ne-sais-quoi*. L'arte della conversazione – e della scrittura, che ne è il diretto prolungamento – diventa la vetrina per eccellenza in cui esibire i tratti distintivi della *galanterie*: la fluidità del discorso, l'*esprit de joie*, l'*impromptu*, le associazioni di idee sottili e imprevedute, il rifiuto dell'argomentazione e dell'eloquenza, l'arte di adattarsi in ogni circostanza alle aspettative dell'uditorio, ecc. Se è evidente la continuità con il modello montaignano, è importante anche sottolineare le differenze: il tabù che grava sulla rappresentazione dell'io, sulle opinioni individuali, su tutto ciò che non è adesione piena e senza residui all'*habitus* del gruppo. Il *galant homme* è insomma un camaleonte, per utilizzare una metafora adottata dallo stesso Pellisson, che si confonde con l'ambiente che lo circonda e rinuncia ad avere un'immagine distintiva di se stesso. La perfetta coincidenza della sfera etica e della sfera estetica nella riflessione secentesca sulla creazione letteraria – evidente in tutta la terminologia condivisa dagli autori del periodo: *naturel, grâce, négligence, bienséance, galanterie*, ecc. – sembra palesare una piena sovrapponibilità, almeno nelle intenzioni, tra autore e opera, una trasparenza perfetta del linguaggio come veicolo fedele dell'interiorità. In realtà una frattura si è manifestata nei confronti del secolo precedente, una frattura che riguarda proprio il ruolo dell'io, ormai colpito, nella creazione letteraria come nella conversazione mondana, da un duplice divieto, etico ed estetico. L'*honnêteté* non è più, come lo era la *suffisance* di Montaigne, problematica costruzione di un'immagine dell'autore dentro la scrittura, bensì un dover essere precostituito che esclude ogni scarto e ogni devianza.

#### 8. *La difficile espressione letteraria dell'io: il Discours di Pellisson*

La problematicità della rappresentazione dell'io e il ruolo ambivalente dell'individualità nella scrittura sono ben fotografati dall'opera che è spesso considerata, insieme ad alcuni testi di Madeleine de Scudéry, il manifesto della *galanterie* letteraria: il *Discours sur les œuvres de Monsieur Sarasin* di Paul Pellisson (1656). Particolarmente significativo per noi in quanto il suo autore,

come è noto, era unito da stretti legami di amicizia con La Fontaine, con cui aveva condiviso l'esperienza dell'*Académie de la Table Ronde* prima e il mecenatismo illuminato di Fouquet dopo. Judd Hubert ha rilevato come le prime opere di La Fontaine siano intessute di omaggi all'amico, che a quel tempo era molto più conosciuto di lui ed era introdotto tanto negli ambienti accademici quanto in quelli mondani<sup>42</sup>. È giusto, dunque, cercare in questo testo il quadro programmatico entro cui la poesia di La Fontaine, almeno ai suoi inizi, si sviluppò.

Ebbene, fin dalla prima pagina troviamo un passo estremamente interessante, benché sia riferito a una problematica apparentemente secondaria, cioè l'abitudine degli scrittori di scrivere di proprio pugno le prefazioni alle loro opere:

Que s'il est d'ailleurs si difficile de se connaître soi-même, combien le sera-t-il davantage de parler de soi-même comme il faut, en quoi, lorsqu'on a pensé ce qu'on doit, on ne doit pas toujours dire ce que l'on pense, où la vanité ouverte et déclarée est insupportable, l'excessive humilité toujours suspecte d'une vanité cachée, et la route qu'on peut prendre entre les deux si étroite et si malaisée à tenir que je ne sais par quelle raison ou, pour mieux dire, par quelle erreur tant de personnes s'embarquent sans nulle nécessité sur une mer si pleine d'écueils et fameuse par tant de naufrages<sup>43</sup>.

Questa bella formulazione manifesta nel modo più chiaro possibile in quale *route étroite et malaisée* si arrischi lo scrittore che voglia introdurre se stesso come argomento, per quanto marginale, dei propri scritti. Il sospetto dell'amor proprio rende impraticabile tanto un atteggiamento apologetico quanto un contegno eccessivamente umile, condannando lo scrittore alla ricerca di un equilibrio difficile da raggiungere e da mantenere.

Anche Montaigne si era posto il problema dei condizionamenti imposti dall'amor proprio, ma lo aveva risolto insistendo sulla propria lucidità di visione e sulla coscienza radicata dei limiti e dei difetti del proprio "temperamento": insomma la consapevolezza che la percezione che si ha di se stessi può essere

---

<sup>42</sup> Cfr. Judd D. Hubert, "La Fontaine et Pellisson ou le mystère des deux Acante", *Revue d'Histoire littéraire de la France*, avril-juin 1966, pp. 223-237; ora in AAVV, *La Fontaine. Œuvres "galantes"*. Adonis, Le Songe de Vaux, Les Amours de Psyché et de Cupidon, a cura di Patrick Dandrey, Paris, Klincksieck, 1996, pp. 77-90.

<sup>43</sup> Paul Pellisson, *Discours sur les œuvres de Monsieur Sarasin*, in Alain Viala et al., *L'Esthétique galante*, cit. pp. 51-52.

deformata non gli ha impedito di designare a poco a poco la propria persona privata come oggetto esclusivo dell'opera. Nel XVII secolo questo non è più possibile: il diffondersi di un'antropologia di stampo giansenista che fa dell'amor proprio il dominatore nascosto della psiche e di quest'ultima un campo di battaglia fra forze antagoniste che sfuggono al controllo della coscienza diffonde un sospetto sempre più marcato nei confronti dell'io e della sua espressione letteraria<sup>44</sup>. Il *Discours* di Pellisson, dunque, appare perfettamente in linea con le tendenze generali del secolo su questo argomento.

### 9. *Maniera personale e invito alla poligrafia*

Se però l'espressione diretta dell'io è giudicata rischiosa, l'esistenza di una maniera personale e inimitabile di ogni scrittore, o meglio di ogni artista, è sottolineata con forza da Pellisson. Come in Pascal, quindi, l'autore non è da rintracciare al livello della materia del contenuto, per utilizzare la terminologia di Hjemselev, ma al livello della forma dell'espressione o della forma del contenuto<sup>45</sup>. Si affaccia dunque l'idea, destinata a trionfare nel secolo seguente, che le *style c'est l'homme*: Jean Molino ha mostrato, in uno stimolante articolo, come proprio il XVII secolo sia il momento di svolta in cui la concezione normativa di stile derivata dalla retorica antica comincia ad evolvere verso la visione soggettivista di cui si farà interprete la stilistica moderna<sup>46</sup>. Accanto alla classificazione tradizionale dei *genera dicendi*, i retori e gli scrittori riconoscono la presenza di una maniera individuale, peraltro definita ancora con una terminologia esitante.

Il *Discours* vive proprio di questa tensione: accanto al riconoscimento dell'individualità dello stile e del *génie* di ciascuno vi è la proposta energica e normativa di un programma che coinvolge fortemente anche l'immagine che

---

<sup>44</sup> Per la crisi della concezione sublimata ed eroica dell'io aristocratico cfr. Paul Bénichou, *Morales du Grand Siècle*, Paris, Gallimard, 1948, pp. 128-148.

<sup>45</sup> Cfr. Louis Hjemselev, *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 52-65.

<sup>46</sup> Cfr. Jean Molino, "Qu'est-ce que le style au XVIIe siècle?", in AAVV, *Critique et création littéraire en France au XVIIe siècle*, sous la dir. de Marc Fumaroli et Roger Zuber, Paris, éd. du C.N.R.S., 1977, pp. 338-356.

l'autore proietta di sé nell'opera. Il lettore dotato di un gusto sicuro saprà riconoscere, afferma Pellisson, la maniera individuale dei più grandi scrittori, arrivando curiosamente a far prevalere questo criterio sull'evidenza storico-filologica nell'attribuzione delle singole opere:

Au contraire, celui qui aura un goût exquis et une connaissance exacte des bons auteurs, non seulement il distinguera les caractères de tous ces divers écrivains, mais même, comme toutes choses ont leur abus ou leur excès, il péchera d'un autre côté, il se défiera bien souvent du témoignage des livres et des manuscrits, et, trouvant dans les ouvrages d'un même auteur quelque légère diversité de style, il les attribuera à divers auteurs, sans considérer qu'un homme est quelquefois aussi différent de lui-même qu'un autre<sup>47</sup>.

Quella *diversité* che caratterizzava l'io di Montaigne all'interno di un unico libro eletto a [*contrerolleur*] *de divers et muables accidents* si trasforma qui (come del resto avverrà in *La Fontaine*) in principio esplicativo dell'attitudine ad attraversare diversi generi letterari senza specializzarsi in nessuno di essi. A giudicare da questo passo, essa non sembra comunque pregiudicare sostanzialmente l'unità del percorso dell'autore e una certa riconoscibilità della sua maniera.

Tuttavia, uno dei messaggi più chiaramente formulati da Pellisson è l'invito a praticare più generi possibile, esibendo una capacità di adattamento che dimostri l'*étendue* del proprio genio:

Exceller en un seul genre d'écrire, c'est beaucoup; exceller en plusieurs et presque opposés, comme M. Sarasin, c'est la plus certaine marque de la grandeur et de la beauté d'un génie. [...] Quelque chose qu'entreprenne un génie de cette sorte, il semblera s'y être appliqué de tout temps et tout entier. Le Protée des fables et le caméléon des naturalistes ne changeront pas plus facilement que lui<sup>48</sup>.

Subito dopo, la facoltà camaleontica del poeta di adattarsi ad ogni argomento e ad ogni genere letterario viene illustrata con l'esempio della diversità caratteriale di Alcibiade che

était à Sparte plus laborieux et plus austère qu'un Lacédémonien, en Ionie plus voluptueux que les Ioniens, en Perse plus pompeux et plus magnifique que les Persans, changeant de mœurs comme de climats et de demeure<sup>49</sup>.

---

<sup>47</sup> Pellisson, *Discours*, cit., p. 70.

<sup>48</sup> *Ibid.* p. 63.

<sup>49</sup> *Ibid.* pp. 63-64.

La *diversité* non è più principio di mescolanza stilistica all'interno di un'unica opera né è ricondotta con forza all'unità, per quanto complessa e contraddittoria, di un'unica *forme maîtresse*, bensì si manifesta nella capacità del poeta di aderire pienamente, come Proteo, alla logica di generi letterari e di stili di scrittura diversi: in una parola, di praticare la poligrafia.

Il accordera les choses sérieuses et les galantes; pour être capable de la poésie la plus sublime, il ne sera pas incapable de la plus basse. Ses vers ne l'empêcheront pas d'écrire raisonnablement en prose; s'il sait écrire une histoire, il ne laissera pas de savoir faire un dialogue ou une dissertation; pour être admirable en une langue, il ne lui sera pas impossible de se faire admirer en une autre<sup>50</sup>.

Alcibiade, insomma, prevale su Socrate: l'immagine del grande filosofo compare ancora nel *Discours*, sempre ad incarnare la mescolanza degli stili e l'uso di immagini quotidiane per discorrere di sublimi argomenti filosofici<sup>51</sup>. Tuttavia, la portata della sua apparizione è molto più limitata che nell'impressionante prologo rabelaisiano e molto più vicina ai misurati principi di poetica espressi da La Fontaine nella *préface* delle *Fables*: lo "stile socratico"<sup>52</sup> qui si riduce a coniugare i *traits ingénieux, vifs, subtils, fins et délicats* ai *préceptes les plus sérieux et les plus graves*. L'immenso caos stilistico dell'opera rabelaisiana e l'imponente *quête* psicologica e filosofica di Montaigne sono qui ricondotti alle dimensioni ridotte e alle ambizioni limitate dei generi mondani, esemplificati dal *Dialogue sur la question s'il faut qu'un jeune homme soit amoureux* di Sarasin.

#### 10. *Il compromesso tra savoir e enjouement*

Peraltro, come dicevo, il programma lanciato da Pellisson non è esente da precise indicazioni normative, che ricoprono tanto la sfera dello stile quanto l'immagine dell'autore. Il difficile equilibrio tra istanze contrapposte auspicato nel *Discours* richiede in primo luogo la capacità di conciliare "le génie pour les

---

<sup>50</sup> *Ibid.* p. 64.

<sup>51</sup> Cfr. *Ibid.* p. 73 e soprattutto p. 55: "je ne dis pas ce philosophe, je dis cette philosophie vivante et animée, si sublime et si rabaisée, si divine et si humaine tout ensemble".

<sup>52</sup> Cfr. *supra* pp. 44-45.



lettres et le génie du monde”<sup>53</sup>, “savoir” e “enjouement”<sup>54</sup>, formule, queste, che indicano chiaramente il tipo di alleanza cercato dall’autore tra il mondo dei *savants* e quello dei *mondains*, in risposta alla matrice troppo esclusivamente mondana della poesia di Voiture. Tuttavia, l’accento cade ancora fortemente sull’*esprit de joie*<sup>55</sup> di cui la poesia deve farsi veicolo. Il suo modello più profondo è la conversazione, così definita dallo stesso Pellisson: “un entretien libre, familier et naturel, semé partout des jeux, de la gaieté et de la civilité des honnêtes gens”<sup>56</sup>. Il paragrafo XI è interamente dedicato ad un’apologia dell’indiretta utilità sociale di quegli scritti comunemente definiti *bagatelles*: quand’anche non servissero a correggere i costumi e a educare lo spirito, “ils plaisent, ils divertissent, ils sèment et ils répandent partout la joie, qui est, après la vertu, le plus grand de tous les biens”<sup>57</sup>.

Ma è proprio a proposito di Voiture, considerato del resto ancora un modello esemplare, che viene data la definizione più bella e più calzante dell’*état d’esprit* del poeta galante. Egli, ricollegandosi allo spirito “gai et folâtre” della poesia di Marot e di Saint-Gelais (non a caso gli stessi due poeti citati come modelli di *neglegentia diligens* nella préface dei *Contes* di La Fontaine<sup>58</sup>), “vint alors avec un esprit très galant et très délicat et une mélancolie douce et ingénieuse, de celles qui cherchent sans cesse à s’égayer”<sup>59</sup>. Come in Rabelais e Montaigne, l’impulso originario alla *mélanconie* viene convertito con atto volontaristico in gioia della scrittura e del sapere: ma qui la melanconia non ha più quella carica disforica e potenzialmente distruttiva che conservava ancora nel ‘500, si è già trasformata in inquietudine lieve, rovescio dolcissimo del piacere: “il n’est rien”, dirà La Fontaine, “qui ne me soit souverain bien, jusqu’au sombre plaisir d’un cœur mélancolique”<sup>60</sup>.

---

<sup>53</sup> Pellisson, *Discours*, cit., p. 72.

<sup>54</sup> *Ibid.* p. 57.

<sup>55</sup> L’espressione è di Madeleine de Scudéry, *Conversations sur divers sujets*, cit. in M. Fumaroli, *Diplomatie de l’esprit*, cit., p. 336.

<sup>56</sup> Pellisson, *Discours*, cit., p.55.

<sup>57</sup> *Ibid.* p. 65.

<sup>58</sup> Cfr. *ÆC*, p. 604.

<sup>59</sup> Pellisson, *Discours*, cit., p. 69.

<sup>60</sup> *ÆD*, p. 258.

Ciò che conta, nella poetica galante, non è più tanto il radicamento della scrittura nella personalità del poeta, l'urgenza di esprimere dei contenuti senza curarsi delle possibili reazioni del pubblico; l'accento non cade più sul mittente, ma sul destinatario dell'opera. Essa deve conformarsi pienamente alle attese del pubblico, secondo il principio retorico dell'*aptum*. È questa la lezione che il classicismo francese ha assorbito dalla grande scuola della conversazione mondana. Non è un caso che il principio di adattamento camaleontico a ogni tipo di uditorio sia espresso nuovamente nel paragrafo che tratta delle qualità di Sarasin come conversatore:

Il plaisait à toutes les différentes sortes d'esprit, comme s'il n'eût jamais pensé qu'à plaire à chacune: aux dames, aux gens de lettres, au gens de la cour, aux plus éclairés, aux plus médiocres, dans les affaires, dans les divertissements, soit qu'il fallût tenir sa place dans une conversation réglée et sérieuse, soit qu'il fallût, parmi des personnes tout à fait amies et familières, s'emporter à ces innocentes débauches d'esprit, à ces sages folies, où les discours concertés cèdent quelquefois la place aux caprices et aux boutades de la poésie, et où presque tout est de saison, hormis la raison froide et sévère<sup>61</sup>.

Prima di concludere la digressione su Pellisson, è interessante citare anche l'evoluzione della categoria definita da Lapp "spontaneità": Pellisson fornisce infatti di ciò che chiama *facilité* una bella definizione, sintomatica dell'evoluzione di questo concetto dai tempi di Rabelais e Montaigne:

Je n'entends pas la facilité de composer: elle peut quelquefois être heureuse, mais elle doit être toujours suspecte. J'entends la facilité que les lecteurs trouvent dans les compositions déjà faites, qui a été souvent pour l'auteur une des plus difficiles choses du monde; de sorte qu'on la pourrait comparer à ces jardins en terrasse, dont la dépense est cachée et qui, après avoir coûté des millions, semblent n'être que le pur ouvrage du hasard et de la nature<sup>62</sup>.

La *facilité* non è più un principio compositivo ma un determinato effetto da suscitare nel lettore tramite il travaglio stilistico e il *labor limae*: anche qui l'accento si sposta insensibilmente dal mittente al destinatario, dalla produzione alla ricezione del testo.

In conclusione, il riconoscimento dell'importanza della maniera individuale è controbilanciato dal divieto di parlare di sé, dall'adesione forzata all'*ethos* galante, dalla pratica della poligrafia, che comporta una sottomissione completa

---

<sup>61</sup> Pellisson, *Discours*, cit., p. 74.

<sup>62</sup> *Ibid.* p. 62.

ai codici di genere, dalla necessità di conformarsi pienamente alle attese dei lettori. È all'interno di questa tensione di fondo, ma anche in segreta continuità con i modelli cinquecenteschi che si pone l'opera di La Fontaine: un'opera che è allo stesso tempo fortemente unificata da una maniera e da un *ethos* inconfondibili (come i contemporanei e i posteri riconoscono unanimemente) e frantumata nel maggior numero di generi e di stili che si possano immaginare.

## II.2 *La Fontaine e la “negligenza”*

Patrick Dandrey ha ben disegnato, in un articolo che cerca di decifrare la logica di un percorso – una *carrière* – quantomai dispersiva e zigzagante, l’intima ambivalenza che percorre l’opera e la figura di La Fontaine, la duplice postulazione, potremmo dire con Baudelaire, tra l’aspirazione all’unità e l’insopprimibile pulsione alla *diversité*, alla poligrafia<sup>1</sup>. Il contesto storico-culturale delineato da Dandrey è il seguente: il lento emergere della coscienza individuale come valore fondante dell’Occidente moderno, con i suoi corollari di libertà personale e di soggettività ragionata, si contrappone all’affermazione dell’assolutismo con la sua aspirazione all’ordine, alla norma, alla regolarità. Entrambe le istanze sono iscritte nell’opera di La Fontaine: il desiderio di identificarsi con un genere solo, di costruirsi come autore operando una scelta senza ambivalenze, si scontrerà sempre in lui con l’ideale etico ed estetico incontrato alla corte di Fouquet, quello della dispersione, della *galanterie*, della poligrafia. I suoi grandi contemporanei seppero trovare con sicurezza l’*alter ego* antico con cui identificarsi senza residui, l’*auctor* capace di dare senso e coerenza al loro percorso: Racine in Euripide, Molière in Terenzio, La Bruyère in Teofrasto, ecc. In nessun momento la carriera di La Fontaine può essere ridotta al progetto di ridar vita a Esopo, mai la figura mitica del favolista greco prevalse sui modelli altrettanto seducenti di Ariosto, Boccaccio, Orazio, Platone, Malherbe, Voiture, ecc. Nessuna di queste opzioni di scrittura, ciascuna di esse connessa a un *ethos* ben preciso, riuscirà a ricondurre a unità il percorso divagante del poeta.

---

<sup>1</sup> Cfr. Patrick Dandrey, “La carrière brisée de Jean de La Fontaine”, *L’Histoire*, 206, janvier 1997, pp. 70-73; cfr. anche, dello stesso autore, “La Fontaine: une diversité 'polygraphique'?”, in *Littératures classiques*, 49, automne 2003, pp. 319-338.

## 1. L'autoritratto dell'autore

Questa dialettica la vediamo chiaramente rappresentata nel più famoso autoritratto che La Fontaine ci abbia consegnato, quello contenuto nel secondo *Discours à Madame de La Sablière*. Tutto questo testo, al di là della superficie ingannevolmente scorrevole e brillante dei versi, è attraversato da una duplice postulazione: un bisogno di unità, di sfruttamento sistematico e coerente delle risorse psichiche, e una tendenza irrimediabile alla dispersione, all'erranza, allo spreco di queste stesse risorse. La scelta tra le due opzioni è resa più urgente dallo scorrere del tempo e dalla vecchiaia incombente, che rischiano di porre fine per lento esaurimento alle ambizioni del poeta. La voce di Iris-Madame de La Sablière, scelta come interlocutrice in luogo degli accademici di fronte ai quali il *Discours* è in realtà pronunciato, rappresenta la prima opzione, la scelta più difficile ma anche più remunerativa: la piena coincidenza dell'io con se stesso, l'impiego attivo e oculato delle proprie risorse.

Qu'est-ce que vivre, Iris? Vous pouvez nous l'apprendre.  
Votre réponse est prête; il me semble l'entendre:  
C'est jouir des vrais biens avec tranquillité;  
Faire usage du temps et de l'oisiveté ;  
S'acquitter des honneurs dus à l'Être suprême;  
Renoncer aux Philis en faveur de soi-même;  
Bannir le fol amour et les vœux impuissants,  
Comme hydres dans nos cœurs sans cesse renaissants<sup>2</sup>.

In questo senso non vi è contraddizione tra l'immagine di Iris come epicurea ortodossa e *femme savante* (nel senso positivo che La Fontaine tende ad accordare a questo *topos* secondo l'interpretazione di Jean-Charles Darmon<sup>3</sup>) e la sua dedizione caritatevole agli altri dopo la conversione: tutta la sincretica doxa filosofica secentesca, tanto nella versione cristiana quanto nella versione epicurea e gassendista più frequentemente declinata da La Fontaine, condanna la

---

<sup>2</sup> *ŒD*, p. 646.

<sup>3</sup> La mia analisi è qui ampiamente debitrice dei suoi studi sulle varianti dell'epicureismo nella poesia di La Fontaine e nel Seicento francese in generale: cfr. in particolare Jean-Charles Darmon, *Philosophie épicurienne et littérature au XVIIe siècle*, Paris, PUF, 1998 e, dello stesso autore, *Philosophies de la fable: La Fontaine et la crise du lyrisme*, Paris, PUF, 2003. Per il *topos* della *femme savante* nell'opera di La Fontaine, oltre ai testi citati, cfr. "La Fontaine et le savoir des Muses", in AAVV, *Femmes savantes, savoir des femmes. Du crépuscule de la Renaissance à l'aube des Lumières*. Actes du colloque de Chantilly, 22-24 septembre 1995. Etudes réunies par Colette Nativel, Genève, Droz, 1999, pp. 141-162.

dispersione delle risorse psichiche e prescrive la contemplazione e la vita solitaria come punti di partenza per una ricostruzione dell'io (naturalmente con finalità diverse). Questo ideale – qui designato da alcune espressioni particolarmente dense come *les solides plaisirs*, *l'usage des vrais biens*, *l'esprit réglé*, e da una serie di verbi che ritagliano un campo semantico nettamente definito: *employer*, *ménager*, *se servir*, ecc. – si contrappone ad un'immagine del poeta eminentemente leggera e divagante, quella del *papillon du Parnasse*, definita da una serie di lessemi ancora più ricca: *consumer*, *prodigue*, *perdre*, *abuser*, *s'écarter*, *errer*, *gâter*, ecc. Darmon ricollega la metafora del *papillon* alla versione mondana, anacreontica dell'epicureismo, che in tutta l'opera di La Fontaine si alternerebbe con diverse sfumature all'epicureismo ortodosso, contribuendo a rendere l'“ideologia” dell'autore estremamente mossa ed inafferrabile. Ma La Fontaine ci sta anche offrendo la sua personale versione della *negligence*, facendosi erede, in pieno *Grand Siècle*, di una tradizione che, attraverso Pellisson e la *galanterie*, risale al Rinascimento francese e a Montaigne<sup>4</sup>. Irresponsabilità del poeta e identità di uomo e opera sono espressi nella maniera più chiara possibile. La chiave del tragitto divagante dello scrittore è ricercata nella sua sostanza psicologica (“l'inconstance d'une âme en ses plaisirs légère, inquiète, et partout hôtesse passagère” ricorda da vicino la “mélancolie douce et ingénieuse” di Pellisson<sup>5</sup>), con un'ironia e un'umile ostentazione delle proprie scelte che rendono delizioso questo brano:

J'irais plus haut peut-être au temple de Mémoire,  
 Si dans un genre seul j'avais usé mes jours;  
 Mais quoi! Je suis volage en vers comme en amours.  
 En faisant mon portrait, moi-même je m'accuse,  
 Et ne veux point donner mes défauts pour excuse;  
 Je ne prétends ici que dire ingénument  
 L'effet bon ou mauvais de mon tempérament<sup>6</sup>.

Di fronte alle pressioni provenienti dall'esterno verso l'unità e verso la celebrazione esclusiva del sovrano<sup>7</sup>, La Fontaine ricorre ancora una volta a una

---

<sup>4</sup> Per un bilancio sull'influenza, diretta o indiretta, esercitata da Montaigne su La Fontaine, cfr. Bernard Beugnot, “La Fontaine et Montaigne: essai de bilan”, *Etudes françaises*, 3, octobre 1965, pp. 43-65.

<sup>5</sup> Cfr. *supra*, p. 58.

<sup>6</sup> *ŒD*, pp. 645-646.

maschera di irresponsabilità per giustificare la propria fedeltà a una tradizione e a una cultura – quella della raffinata e libera conversazione tra *particuliers* che, attraverso il mecenatismo privato del primo Seicento, si ispira all’atmosfera delle corti rinascimentali – che il *Grand Roi* sempre più respinge e mette al bando<sup>8</sup>. Come in Pellisson, la versatilità psicologica è principio esplicativo della poligrafia e del passaggio da un genere all’altro, che noi oggi tendiamo a interpretare piuttosto come effetto delle pressioni e delle dinamiche del nascente *champ littéraire*, secondo la lezione di Bourdieu e Viala. Ecco cosa rimprovera al poeta un’anonima voce che potrebbe essere sia quella di Mme de La Sablière, sia, soprattutto, quella degli accademici:

Ta conduite et tes vers, chez toi tout s’en ressent.  
On te veut là-dessus dire un mot en passant.  
Tu changes tous les jours de manière et de style;  
Tu cours en un moment de Térence à Virgile;  
Ainsi rien de parfait n’est sorti de tes mains<sup>9</sup>.

In tal modo, l’immagine che La Fontaine fornisce della sua poesia è un’immagine superficiale e dispersiva, equivarabile ai piaceri più effimeri e persino nocivi elencati in precedenza: “Les pensers amusants, les vagues entretiens,/ Vains enfants du loisir, délices chimériques,/ Les romans, et le jeu, peste des républiques”<sup>10</sup>. Anche l’immagine del *papillon* non coincide con quella platonica delle api: rappresenta un’attività *en pure perte*, una continua erranza priva di una finalità produttiva che la giustifichi, adattissima a simboleggiare il movimento irresponsabile e centrifugo dell’autore:

Ne point errer est chose au-dessus de mes forces;  
Mais aussi de se prendre à toutes les amorces,  
Pour tous les faux brillants courir et s’empresser!<sup>11</sup>

---

<sup>7</sup> Il *discours de réception* pronunciato dall’abate Cureau de La Chambre svolge esplicitamente questa funzione: cfr. *ŒD*, p. 980: “Ne comptez donc pour rien, Monsieur, tout ce que vous avez fait par le passé. Le Louvre vous inspirera de plus belles choses, de plus nobles et de plus grandes idées que n’aurait jamais fait le Parnasse”.

<sup>8</sup> La profonda continuità dell’opera di La Fontaine e di tutta la *République des lettres* francese alla metà del secolo nei confronti della tradizione rinascimentale è stata discussa in modo suggestivo da Marc Fumaroli in *Le Poète et le Roi. Jean de La Fontaine en son siècle*, Paris, Fallois, 1997, pp. 193-247.

<sup>9</sup> *ŒD*, p. 645.

<sup>10</sup> *Ibid.* p. 644.

<sup>11</sup> *Ibid.* p. 645.

La Fontaine, al di là della modestia apparente, assume paradossalmente e provocatoriamente quest'immagine proprio nel contesto che meno lo richiederebbe, identificandosi pienamente con l'effimero e il superficiale. Ma disegna anche il movimento respiratorio di tutto il suo pensiero e della sua poesia, indecisa tra la *diversité* e la *nouveauté* richieste dal gusto mondano e l'aspirazione all'unità tanto filosofica che letteraria.

Nel testo appena analizzato, è il polo della *diversité* ad essere fortemente rivendicato come sintomo di un'inquietudine di fondo, di un'incostanza psicologica che non può essere ricondotta a una scelta unica, all'identificazione con un solo tipo di scrittura. In realtà, per La Fontaine la scelta di un genere letterario è tutt'altro che arbitraria e dettata da disposizioni momentanee. Basta a dimostrarlo l'attenzione e la competenza con cui, nelle *préfaces* e nei testi teorici, discute dottamente sullo spirito e sulle regole del genere di volta in volta adottato. L'evoluzione rispetto alle grandi *summae* di Rabelais e Montaigne, refrattarie a ogni precisa identificazione con un genere, è palese. La Fontaine adotta, alla soglia di tutte le sue opere, l'attitudine del poeta artigiano, ben conscio degli strumenti che gli consentiranno di riuscire, delle norme che dovrà rispettare e della tradizione che ha contribuito a fissarle. Si tratta di un atteggiamento diametralmente opposto a quello dell'autore irresponsabile e spontaneo. Vi è spazio per la negligenza, dunque, soltanto all'interno di determinati limiti, tracciati con precisione nei testi teorici. La loquacità ironica e "irresponsabile" del narratore *négligent* non verrà mai meno, ma questi sarà un personaggio di volta in volta diverso, determinato dalle norme e dalla tradizione di un particolare genere letterario. L'espressione dell'io, inoltre, non è più possibile in maniera diretta, come in Montaigne e Marot, ma deve passare attraverso la narrazione, la mitologia, le figure e i *topoi* della *langue des dieux*, benché piegati all'inflessione di una voce individuale e inimitabile.

## 2. *La maniera di La Fontaine*

In realtà, però, l'adeguamento alle norme dei diversi generi in La Fontaine non è così assoluto e spersonalizzante come per il poeta-camaleonte tratteggiato



da Pellisson: vi è come una cifra comune, un'aria di famiglia che tiene unite opere pur diverse come *Le Songe de Vaux*, *Psyché*, le *Fables* e i *Contes*. La *diversité*, insomma, proiettata sull'intero percorso dell'autore come movente del passaggio da un genere all'altro, non invalida il riconoscimento di una *manière personnelle* che è come la *marque* individuale depositata dal poeta su ogni sua opera. Essa è costituita in primo luogo dalla scelta di un tono medio, di un *tempérament* di volta in volta diverso, ma sempre lontano tanto dall'*enflure* dell'epica e della tragedia quanto dal prosaismo e dalla volgarità del burlesco: la fedeltà a un'estetica della *grâce*<sup>12</sup> e della calibrata irregolarità rappresentano, infatti, la perfetta traduzione stilistico-formale dell'*ethos* galante e *négligent*. In secondo luogo, l'elemento comune tra le principali opere di La Fontaine è proprio quella particolare modalità narrativa che presuppone una forte presenza dell'autore e della sua parola viva, chiamata a frapporsi tra gli eventi e il destinatario, fungendo da filtro ironico, distanziante o riflessivo: ciò dà luogo invariabilmente a una o più cornici discorsive che inglobano nel testo gli attori della comunicazione letteraria – l'autore, i narratori e le diverse ipostasi del pubblico – ricreando il *décor* tipico della conversazione galante. Nel *Songe*, il dialogo ideale con il lettore, o meglio con la compagnia mondana dei lettori, è proiettato su tutti i livelli narrativi e prolungato dalla complessità degli elementi paratestuali. La Fontaine frantuma la propria immagine, facendosi nel contempo autore, narratore e personaggio. In *Psyché*, il *topos* novellistico della brigata che ascolta e commenta una narrazione diventa il pretesto per rappresentare una piccola *société* ideale, che giudica con garbo la riuscita estetica della riscrittura di un mito antico. Nei *Contes*, il gioco tra mittente e destinatario consiste nel saper cogliere le allusioni piccanti e nel condividere una posizione di compiaciuto voyeurismo. L'ironia del narratore tiene a freno gli esiti potenzialmente nocivi della melanconia amorosa alimentata dai romanzi, presentando al pubblico una versione puramente fisica e sensuale della passione,

---

<sup>12</sup> Per l'emergere di un'estetica della *grâce* volta a temperare la rigidità delle regole "classiche", cfr. Jean Lafond, "La beauté et la grâce. L'esthétique platonicienne des *Amours de Psyché*", *Revue d'Histoire littéraire de la France*, mai-août 1969, pp. 475-490 e Claude Chantalat, *À la recherche du goût classique*, Paris, Klincksieck, 1992, pp. 141-162.

e attenuando d'altra parte la natura antisociale delle pulsioni attraverso l'elaborazione stilistica e l'uso generalizzato della perifrasi allusiva. Nelle *Fables*, infine, la cornice discorsiva crea un'atmosfera di conversazione complice ed elegante tra autore, lettore generico e destinatari individuali, fissando implicitamente il sistema di valori cui l'opera afferisce e il punto di vista ideale a partire dal quale valutare eventi e personaggi. Essa consente, dunque, di porre a distanza un materiale narrativo potenzialmente disforico, volgendo in *charme* e in *gaieté* lo spettacolo dei disvalori da cui sono rette la società e la politica. L'intimità condivisa della piccola società convocata dall'autore rappresenta un po' il polo positivo, prolungato da alcune favole particolarmente ottimiste (*Les deux Amis*, *Les deux Pigeons*, *Le Corbeau*, *la Gazelle*, *la Tortue et le Rat*, ecc.), rispetto alla crudeltà dei rapporti umani e all'onnipotenza dell'amor proprio<sup>13</sup>. La poetica della *gaieté*, elaborata progressivamente da La Fontaine durante il suo percorso creativo, consente di superare l'atteggiamento melanconico, stigmatizzato dalla società mondana, senza rinunciare a una visione lucidamente pessimistica del reale. Philinte, insomma, prevale su Alceste.

Ma il rapporto che il narratore istaura con il lettore non è soltanto di complicità e condivisione: pur esibendo un *ethos* umile e modesto, il narratore mette in atto una strategia di persuasione e di conquista nei confronti del suo uditorio, simile a quella adottata dai seduttori dei *Contes*. Si tratta però di una seduzione che passa per la dolcezza: il fascino regressivo della narrazione, un discreto *art de plaire* e una mondana *rhétorique des agréments*. Quasi sempre, nell'opera di La Fontaine, la sfida è quella di ringiovanire una materia narrativa consunta dal tempo e nota in anticipo a tutti i lettori. Se le storie inverosimili o licenziose con cui il narratore intrattiene l'uditorio presentano il fascino dell'infantile o del proibito, il filtro costante dell'ironia metalinguistica le rende nuovamente fruibili, adattandole alle *bienséances* e al razionalismo esigente del pubblico dell'epoca.

---

<sup>13</sup> Per il rapporto tra visione pessimistica della realtà e cultura mondana, cfr. A. Génétot, *Poétique du loisir mondain*, cit. p. 413.

Cercherò, in questo capitolo, di analizzare la persistenza, nell'opera di La Fontaine, dei motivi propri dell'estetica della negligenza, mettendo per il momento tra parentesi, per quanto possibile, le differenze di genere e di tonalità tra i diversi testi. In altre parole, le circa 1700 pagine dei due volumi di Pléiade dedicati al poeta saranno trattate come un enorme macrotesto da cui estrapolare i tratti comuni e le figure ricorrenti suscettibili di definire in maniera unitaria la scrittura dell'autore e il suo *ethos*: solo in un secondo momento la specificità delle singole opere verrà richiamata in causa, proprio al fine di mostrare la tensione tra una scrittura fortemente caratterizzata in senso individuale e il particolare *tempérament* ricercato di volta in volta in ossequio alle regole di genere o alla specifica destinazione del testo.

### 3. *La loquacità del narratore*

In primo luogo l'estetica della negligenza si segnala, come abbiamo detto, per la loquacità del narratore, per la sua tendenza a intervenire costantemente, ponendo in primo piano la propria voce, come se il testo scritto fosse in realtà pronunciato oralmente o addirittura improvvisato sul momento di fronte a un uditorio frequentemente interrogato e chiamato in causa. Questo comporta anche un'oscillazione continua tra i due piani del *récit historique* e del *discours*, per utilizzare la terminologia di Benveniste<sup>14</sup>: il passato assoluto e impersonale dell'avvenimento non è mai preservato nella sua purezza, ma costantemente inframmezzato dal presente del *récit*, messo in scena nel suo farsi, e dal dialogo continuo tra il *je* del narratore eterodiegetico e il *tu* del narratario. Di conseguenza, il piano temporale su cui la narrazione si situa varia continuamente, causando al lettore un effetto di spaesamento e impedendogli di fruire del racconto in maniera unitaria e irriflessa. Il *je* del narratore, con la sua presenza ricorrente, pone l'accento più sulla dimensione metalinguistica della scrittura che sull'evento in sé. Già in *Adonis*, che pure, per la sua natura di *idylle héroïque*, è quasi completamente esente da connotazioni ironiche e in gran parte

---

<sup>14</sup> Cfr. Emile Benveniste, "Les relations de temps dans le verbe français", in *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 237-250.

escluso dall'estetica della negligenza quale essa si definisce nelle successive opere, La Fontaine deroga in più occasioni all'impersonalità statutaria del poeta epico, prescritta da Aristotele nella *Poetica*. In alcuni casi si tratta di interventi del tutto tradizionali, che appartengono alla più abituale topica dell'epopea, anche di un'epopea minore come quella di ispirazione ovidiana che vediamo all'opera qui. Ad esempio, le reiterate invocazioni alle Muse non hanno niente di inatteso: in passi di particolare impegno tecnico o di più marcata tonalità eroica, la segnalazione della difficoltà e il conseguente ricorso alla memoria prodigiosa delle figlie di Mnemosine sono quasi obbligatori:

Conterai-je en détail tant de puissants efforts,  
Des chiens et des chasseurs les différentes morts,  
Leurs exploits avec eux cachés sous l'ombre noire ?  
Seules vous les savez, o Filles de Mémoire :  
Venez donc m'inspirer, et, conduisant ma voix,  
Faites-moi dignement célébrer ces exploits.<sup>15</sup>

Anche le esclamazioni e le interrogative retoriche, che segnalano la partecipazione emotiva del poeta agli eventi narrati, non sono in alcun modo innovative rispetto alla tradizione della poesia epica. In altri casi però, le intrusioni dell'autore si segnalano per una maggiore originalità.

#### 4. *La reticenza*

Per sottolineare il passaggio dall'evocazione lirica degli amori dei due protagonisti alla scena più cupa della loro separazione, il poeta interviene in prima persona, dapprima con una figura di reticenza che segnala un'ellissi narrativa, poi con un'esplicita indicazione di regia:

Mais n'entreprenons pas d'ôter le voile sombre  
De ces plaisirs amis du silence et de l'ombre.  
Il est temps de passer au funeste moment  
Où la triste Vénus doit quitter son amant.<sup>16</sup>

La figura di reticenza è qui impiegata senza alcuna connotazione ironica: in un contesto di letteratura alta un velo di pudore non può che coprire allusivamente i

---

<sup>15</sup> *ŒD*, p. 13.

<sup>16</sup> *Ibid.* pp. 8-9.

piaceri amorosi condivisi dai protagonisti. Tuttavia, il ricorso alla reticenza per alludere in modo disinvolto e piccante all'atto sessuale diventerà uno degli stilemi più ricorrenti della scrittura "negligente" dei *Contes*. Come ci ricorda Lapp, Montaigne per primo ha sottolineato l'importanza del velo nella letteratura erotica per stimolare l'immaginazione del lettore, che sarebbe al contrario raffreddata da troppi dettagli espliciti. Vale la pena di citare un paio di passi estremamente rivelatori:

Les vers de ces deux poetes [Virgilio e Lucrezio], traitant ainsi reservéement et discrettement de la lascivité comme ils font, me semblent la descouvrir et esclairer de plus près. [...] Celuy qui dict tout, il nous saoule et nous desgouste ; celuy qui craint à s'exprimer nous achemine à en penser plus qu'il n'en y a. Il y a de la trahison en cette sorte de modestie, et notamment nous entr'ouvrant, comme font ceux cy, une si belle route à l'imagination. Et l'action et la peinture doivent sentir le larrecin.<sup>17</sup>

In *Psyché* ritroviamo la figura della reticenza a proposito della prima notte di nozze dei due protagonisti, ma qui il tono è molto più scherzoso e disinvolto che in *Adonis*. Il narratore giustifica l'ellissi narrativa non più con la necessità di coprire con un velo di pudore ciò che non si può esprimere in termini onesti, ma con una pretesa lacuna delle fonti, svelando così con un sorriso la natura convenzionale del procedimento nel momento stesso in cui questo viene messo in opera:

On n'a jamais su ce qu'ils se dirent, ni même d'autres circonstances bien plus importantes que celle-là: seulement a-t-on remarqué que le lendemain les Nymphes riaient entre elles, et que Psyché rougissait en les voyant rire. La belle ne s'en mit pas fort en peine, et n'en parut pas plus triste qu'à l'ordinaire.<sup>18</sup>

Più tradizionale la reticenza che copre, verso la fine dell'opera, i piaceri condivisi degli sposi:

Je décrirai encore moins les plaisirs de nos époux: il n'y a qu'eux seuls qui pussent être capables de les exprimer.<sup>19</sup>

Simili reticenze hanno anche la funzione di alleggerire in maniera disinvolta la narrazione, abbreviando le lungaggini abituali del genere romanzesco, di cui *La Fontaine* si prende gioco, pur sfruttandone molti topoi.

---

<sup>17</sup> *Essais*, III, 5, in *Œuvres complètes*, cit. p. 858.

<sup>18</sup> *ŒD*, p. 143.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 257.

Ma, com'è ovvio, la reticenza diventa procedimento ricorrente proprio nei *Contes*, dove essa stimola l'immaginazione del destinatario frustrandone nel contempo le attese. Nascondendo ciò che non può essere direttamente espresso, il narratore non fa che attirarvi maggiormente l'attenzione del lettore, come l'istitutrice della figlia di Montaigne che, tentando di distogliere l'attenzione della bambina dalla parola *fouteau*, gliela imprime nella memoria molto meglio di quanto avrebbe potuto fare il "commerce de vingt laquays"<sup>20</sup>. La *gaieté* di cui La Fontaine discorre nella prefazione della seconda raccolta si fonda in gran parte su queste figure che, nel momento stesso in cui solleticano con allusioni maliziose l'interesse del destinatario, mettono a nudo metalinguisticamente le tecniche della narrazione. Qualche esempio tra i tanti; in *Richard Minutolo*, la reticenza non ha bisogno di giustificazione e si basa sulla semplice connivenza tra un narratore che assume momentaneamente i tratti del libertino esperto in materia e il lettore che questi si è costruito a sua immagine e somiglianza:

Qui [Richard] sans parler se mit à l'embrasser  
Quant au surplus je le laisse à penser :  
Chacun s'en doute assez sans qu'on le die.<sup>21</sup>

In *L'Oraison de saint Julien*, il narratore porta ancora a pretesto la sua ignoranza dei fatti, ma, identificando negli eventi coperti dall'ellissi narrativa il momento *clou* dell'azione, rende particolarmente esplicita la tecnica della frustrazione dell'attesa su cui la reticenza si basa:

Je n'ai pas su ce qu'étant dans le lit  
Ils avaient fait ; mais comme avec l'habit  
On met à part certain reste de honte,  
Apparemment le meilleur de ce conte  
Entre deux draps pour Renaud se passa.<sup>22</sup>

In *Le Magnifique* l'appello al lettore si fa esplicito e stavolta la connivenza è coperta dall'ipocrisia di un linguaggio che prende a prestito termini relativi alla sfera etica come *prudence* e *jugement*:

Dire comment les choses s'y passèrent  
C'est un détail trop long ; lecteur prudent

---

<sup>20</sup> *Essais*, III, 5, in *Œuvres complètes*, cit. p. 834.

<sup>21</sup> *ŒC*, p. 574.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 635.

Je m'en remets à ton bon jugement.<sup>23</sup>

Nelle *Fables*, naturalmente, la sessualità ha uno spazio ben minore e quindi anche la necessità di questo tipo di reticenza. Tuttavia segnalo almeno un passo assai celebre in cui il narratore si avvale di un simile procedimento per avvolgere in una sorta di indeciso chiaroscuro la natura dei *plaisirs* dei due amici-amanti; si tratta della frase che segna la transizione tra *récit* e *moralité* nella favola *Les deux Pigeons*:

Voilà nos gens rejoints; et je laisse à juger  
De combien de plaisirs il payèrent leurs peines.<sup>24</sup>

L'ambiguità di questo apologo tra celebrazione dell'amicizia e illustrazione dei piaceri dell'amore è uno dei motivi del suo fascino e permette la transizione tra il racconto, dove il reiterato appellativo di *frère* che i due si scambiano sembra identificare il rapporto più con un'amicizia fraterna, e lo stacco lirico finale esplicitamente dedicato agli *heureux amants*. La transizione, con quell'ambiguo riferimento ai *plaisirs* (già annunciato da un'altra reticenza, stavolta a carico del personaggio, quel *et le reste* del verso 17 interpretato da molti commentatori in senso sessuale) annuncia già lo slittamento semantico<sup>25</sup>.

## 5. La preterizione

Un'altra figura ricorrente nelle opere di La Fontaine è la preterizione. Come nel caso della reticenza, il narratore giustifica la propria rinuncia a descrivere o a raccontare compiutamente qualcosa. Nel momento stesso in cui sembra rinunciare, però, dà indirettamente un'idea di ciò che vuole esprimere. Dichiarandosi incapace di fornire una rappresentazione compiuta di ciò che è al

---

<sup>23</sup> *Ibid.* p. 885.

<sup>24</sup> *Fables*, IX, 2; *ibid.* p. 349.

<sup>25</sup> Queste osservazioni sono in gran parte tratte dal fondamentale articolo di Leo Spitzer, "L'arte della transizione in La Fontaine", *Critica stilistica e storia del linguaggio*, Bari, Laterza, 1954, pp. 161-226; l'autore, alle pagine 190-194, propone un'analisi della favola basata appunto sull'idea che vi sia una transizione tra l'amicizia celebrata nell'apologo e l'amore di cui invece si parla nella *moralité*. In seguito, il critico tornerà sui suoi passi, sostenendo, con argomentazioni in parte convincenti, che in realtà non vi sia alcuna transizione perché anche nel caso dei due piccioni si tratterebbe di relazione amorosa; cfr. "Nota sulla favola *Les deux Pigeons*", *Studi francesi*, 3, 1959, pp. 86-88. A me sembra però innegabile che un velo di pudore e di ambiguità lasci indecisa la vera natura del rapporto tra i due, come argomenterò in una più ampia analisi di questo testo: cfr. *infra*, pp. 249ss.

di sopra delle scarse risorse della sua immaginazione, egli dà l'impressione della *consubstantialité*: l'opera è lo specchio fedele delle forze e delle debolezze del suo autore. L'apparente goffaggine dello scrittore si rivela in realtà il migliore espediente per evitare il rischio di pedanteria e per minare con un sorriso la credibilità di certi topoi appartenenti soprattutto alla letteratura romanzesca o alla poesia da *salon*. Gli esempi sono così numerosi che non vale la pena di fornirne una casistica completa. Ma gli ambiti a cui questa figura si applica nell'opera di La Fontaine sono sostanzialmente tre: l'evocazione della bellezza femminile, la *louange* nei confronti di destinatari e di committenti e la descrizione di opere d'arte e di architettura. Del primo aspetto troviamo già esempi nella prima produzione del poeta: un *dizain* del tempo della *pension poétique* dedicato a *Madame la Surintendante* è costruito interamente attorno a quest'idea dell'impossibilità da parte del poeta di celebrare degnamente la sua *beauté*. La *pointe* finale che riduce il poeta alla pura contemplazione ammirativa e silenziosa è in realtà smentita dal componimento, che di fatto celebra, anche se indirettamente, la destinataria. Vale la pena di citarlo interamente per l'arguzia riuscita del procedimento:

Dedans mes vers on n'entend plus parler  
De vos beautés, et Clio s'en est plainte.  
J'ai répondu qu'il n'appartient d'aller  
À toutes gens, comme on dit, à Corinthe.  
Par toutes mains qu'aussi vous soyez peinte,  
C'est un abus : Phébus, sans contredit,  
Seul y prétend ; j'y perdrais mon crédit.  
Vous me direz : "quelle est donc votre affaire ?"  
Quelle elle est donc ? Je l'aurai bientôt dit :  
C'est d'admirer... "Quoi! rien plus?" ...et me taire.<sup>26</sup>

Ma questa tecnica raggiunge la frequenza più alta nelle opere galanti di maggior respiro narrativo, dove è il segno di una saturazione nei confronti delle metafore assai convenzionali utilizzate abitualmente per descrivere le varie sfumature dello *charme* e della *vénusté* di un corpo. Nella poesia mondana, il corpo della donna è trattato come un blasone, frantumato cioè in una serie di elementi, ciascuno dei quali associato a una metafora o a un'immagine, che in

---

<sup>26</sup> *ŒD*, pp. 499-500.



certi casi assume la consistenza di una vera e propria personificazione: sono *les roses, les lis, les Jeux, les Ris, les Grâces e les Amours*<sup>27</sup>. La Fontaine non ripudia tutto questo armamentario descrittivo ma lo scredita attraverso l'ironia e attraverso figure come la preterizione. Ciò si verifica, ad esempio, nella complessa rappresentazione di Aminta addormentata che troviamo nel *Songe de Vaux*; essa riprende, tra l'altro, il motivo della *toilette négligée* e del velo che copre e rivela alternativamente le forme della donna:

Je n'entreprendrai de décrire ni la blancheur ni les autres merveilles de ce beau sein, ni l'admirable proportion de la gorge, qu'il était aisé de remarquer malgré le linomple, et qu'une respiration douce contraignait parfois de s'enfler. Encore moins ferai-je la description du visage ; car que pourrais-je dire qui approchât de la délicatesse des traits, de la fraîcheur du teint, et de son éclat ? En vain j'emploirais tout ce qu'il y a de lis et des roses ; en vain je chercherais des comparaisons jusque dans les astres : tout cela est faible et ne peut représenter qu'imparfaitement les charmes de cette beauté divine.<sup>28</sup>

In *Psyché*, il narratore si serve di una preterizione molto simile a questa per *escamoter* la descrizione iniziale dell'eroina, sottolineando in più, con una scherzosa iperbole, il tono fiabesco della narrazione di Poliphile:

Psyché [...] possédait tous les appas que l'imagination peut se figurer, et ceux où l'imagination même ne peut atteindre. Je ne m'amuserai point à chercher des comparaisons jusque dans les astres pour vous la représenter assez dignement : c'était quelque chose au-dessus de tout cela, et qui ne se saurait exprimer par les lis, les roses, l'ivoire ni le corail. Elle était telle enfin que le meilleur poète aurait de la peine à en faire une pareille.<sup>29</sup>

Adottando il suo abituale *ethos* modesto, La Fontaine si dichiara incapace di descrivere tanta bellezza (il fatto che la voce della narrazione di secondo grado sia quella di Poliphile non è un dato rilevante, visto che Poliphile è palesemente la controfigura dell'autore e che i procedimenti narrativi di cui si avvale sono indistinguibili da quelli del narratore di primo grado): l'apparente ammissione di inadeguatezza e di goffaggine narrativa è in realtà un modo disinvolto per abbreviare una descrizione che rischierebbe di essere lunga e pedante e di assumere tratti eccessivamente convenzionali. Il culmine di questa tecnica lo si raggiunge però al momento della descrizione di Cupido addormentato: qui l'afasia dello scrittore tocca il parossismo di fronte alla necessità di raffigurare

---

<sup>27</sup> Cfr. A. Génétiot, *Poétique du loisir mondain*, cit., pp. 186-193.

<sup>28</sup> *ÆD*, pp. 109-110.

<sup>29</sup> *Ibid.* p. 134.

l'essenza stessa del fascino e della bellezza. È naturale dunque che il passo sia tutto una dichiarazione di impotenza:

Que vous en dirai-je et comment  
En parler assez dignement ?  
Suppléer à mon impuissance :  
Je ne vous aurais d'aujourd'hui  
Dépeint les beautés de celui  
Qui des beautés a l'intendance.  
Que dirais-je des traits [...] <sup>30</sup>

Nei *Contes*, la sensualità è molto più diretta e si avvale assai meno delle immagini convenzionali della poesia da *salon*. Tuttavia la preterizione resta uno strumento efficace per lasciar intravedere un'immagine senza rifinirla, consentendo così al lettore di spingersi oltre con l'immaginazione. In *L'Oraison de saint Julien*, il narratore comincia a descrivere l'*ajustement* della dama, ancora una volta secondo il topos della *beauté négligente*, ma, quando si tratta di passare a dettagli più scabrosi, interrompe bruscamente la contemplazione del lettore, appagandolo soltanto di una serie di aggettivi il più possibile vaghi e generici:

La dame s'était mise  
En un habit à donner de l'amour.  
La négligence à mon gré si requise,  
Pour cette fois fut sa dame d'atour.  
Point de clinquant, jupe simple et modeste,  
Ajustement moins superbe que leste ;  
Un mouchoir noir de deux grands doigts trop court ;  
Sous ce mouchoir ne sais quoi fait au tour :  
Par là Renaud s'imagina le reste.  
Mot n'en dirai : mais je n'omettrai point  
Qu'elle était jeune, agréable et touchante ;  
Blanche surtout et de taille avenante,  
Trop ni trop peu de chair et d'embonpoint. <sup>31</sup>

Nelle *Fables* la bellezza femminile è tema marginale, mentre assume uno spazio assai ampio la *louange* nei confronti dei destinatari delle raccolte o dei singoli apologhi. Dato il tenore dell'opera e la sua finalità morale, la lode non può che riguardare principalmente le qualità dello spirito: anche in questo caso tuttavia, il modo migliore per sbrigarsela in maniera rapida e disinvolta è proprio

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, pp. 172-173.

<sup>31</sup> *ÆC.*, pp. 633-634.

il ricorso alla preterizione. Anche nelle opere precedenti troviamo esempi di questo tipo. In *Psyché*, ad esempio, è l'elogio del sovrano a dover essere alleggerito: attraverso la preterizione, il narratore accantona discretamente l'iconografia militare del re per focalizzarsi su quella del monarca che cerca riposo nei piaceri dell'amore, immagine ben più consona alla tonalità dell'opera e probabilmente anche agli auspici politici dell'autore:

Si j'étais plus savant en l'art de bien écrire,  
Je peindrais ce monarque étendant son empire :  
Il lancerait la foudre ; on verrait à ses pieds  
Des peuples abattus, d'autres humiliés.  
Je laisse ces sujets aux maîtres du Parnasse ;  
Et pendant que Louis, peint en dieu de la Thrace,  
Fera bruire en leurs vers tout le sacré vallon,  
Je le célébrerai sous le nom d'Apollon.<sup>32</sup>

Nelle *Fables*, invece, la preterizione diventa lo strumento principale della complessa strategia di seduzione messa in atto dal narratore, che consiste soprattutto nell'adulare il destinatario del momento in modo così discreto da far quasi passare inosservata la *flatterie*. Quasi tutte le lodi, nelle *Fables*, passano attraverso il preteso rifiuto di lodare: come il celebre incipit del *Discours à Madame de la Sablière*, in cui la *louange* indiretta assume la forza e la portata di una psicagogia, capace, come l'apologo stesso, di “[mener] à son gré les coeurs et les esprits”<sup>33</sup>; oppure, per cercare un esempio meno famoso, il bell'elogio di Madame Harvey, anch'esso perfettamente cucito, attraverso una serie di sottili transizioni, all'argomento della favola:

Le bon coeur est chez vous compagnon du bon sens,  
Avec cent qualités trop longues à déduire,  
Une noblesse d'âme, un talent pour conduire  
Et les affaires et les gens,  
Une humeur franche et libre, et le don d'être amie  
Malgré Jupiter même et les temps orageux.  
Tout cela méritait un éloge pompeux ;  
Il en eût été moins selon votre génie ;  
La pompe vous déplaît, l'éloge vous ennuie :  
J'ai donc fait celui-ci court et simple.<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> *ŒD*, pp. 131-132.

<sup>33</sup> *Fables, A Madame de Montespan*; *ŒC*, p. 247.

<sup>34</sup> *Fables*, XII, 23; *ibid.* p. 497.

Dopo avere messo in opera, nei testi precedenti, tutte le convenzioni dell'elogio in versi, La Fontaine raggiunge nelle *Fables* una perfetta naturalezza, che gli permette di inserire elementi di sincerità e di originalità nella convenzione, come, in questo caso, il riferimento all'amicizia vera capace di resistere alle calamità della storia.

Quanto alle descrizioni di opere d'arte o di architettura di cui sono disseminate le opere galanti, la preterizione è lo strumento ideale per segnalare che l'opera letteraria non ha la stessa funzione di una relazione obiettiva alla maniera di André Félibien. La Fontaine intende poeticizzare le immagini, alternando i versi alla prosa e inframmezzando i brani descrittivi con episodi di argomento amoroso o mitologico. Anche le descrizioni in senso proprio sono allusive e basate su scorci suggestivi più che su una minuziosa osservazione<sup>35</sup>. La Fontaine rivendica così un'originalità sostanziale rispetto alle lunghissime descrizioni di cui sono disseminati i romanzi di Mlle de Scudéry, la quale si cimentò tra l'altro, proprio come il poeta, nella celebrazione delle meraviglie di Vaux e di Versailles. Questo stesso procedimento è seguito da La Fontaine anche nelle osservazioni "turistiche" di cui è corredata la *Relation d'un voyage de Paris en Limousin*: i dettagli lo interessano più della struttura generale di palazzi e castelli, una carenza, questa, che è giustificata, come al solito, con la pretesa incompetenza dell'autore, che si compiace di esibire un elegante dilettantismo.

#### 6. *Le indicazioni di regia*<sup>36</sup>

Un altro tratto negligente della scrittura di La Fontaine è la sottolineatura, apparentemente goffa, delle strutture narrative, dei passaggi di scena o di tonalità, delle *ruses* del narratore. Abbiamo visto l'esplicita indicazione di regia in *Adonis – il est temps de passer...* - criticata da Valéry per la sua secchezza. Tuttavia essa è il sintomo di una tendenza a mettere a nudo metalinguisticamente

---

<sup>35</sup> Cfr. *infra*, pp. 183-184.

<sup>36</sup> È Georges Blin a parlare di indicazioni di regia, *Regiebemerkungen*, in *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, Corti, 1954; nuova ed. 1998, p. 222.

i punti di sutura del testo, a farci entrare nel laboratorio dello scrittore, mostrando ovviamente solo ciò che questi intende farci sapere. Il testo sembra costruirsi sotto i nostri occhi, senza obbedire ad alcun piano preconstituito: in realtà, però, la riflessione metalinguistica sulle sue strutture mira a suscitare nel lettore un'attitudine critica e non identificativa nei confronti degli eventi narrati. La sua attenzione sarà concentrata sulla maniera di narrare piuttosto che sul contenuto della narrazione, per riprendere con un leggero spostamento di senso, una distinzione fondamentale proposta da La Fontaine stesso nella prefazione alla prima raccolta di *Contes*<sup>37</sup>.

Il *Songe de Vaux*, ad esempio, si presta a questo tipo di effetti, data la sua struttura complessa che vede succedersi episodi assai eterogenei per argomento e tonalità. Tuttavia, anche in virtù dell'incompiutezza dell'opera, la sottolineatura delle fratture e delle articolazioni narrative è assicurata dal paratesto, più che dal testo stesso. Il *plan*, fornito nell'*Avertissement* iniziale, viene poi ribadito nei più brevi *arguments* che, introducendo i singoli capitoli, spezzano la continuità della diegesi: ne risulta un'enfaticizzazione quasi pedantesca della *charpente* dell'opera e una giustificazione insistita della sua estetica composita. Anche in *Psyché* è la sovrapposizione dei diversi piani narrativi a consentire un sistematico *découpage* del testo. Poliphile e i suoi interlocutori, protagonisti del *récit* di primo livello, interrompono regolarmente la narrazione nei momenti di maggior tensione, riprendendo, per così dire, il controllo del racconto e illuminando di luce critica i procedimenti utilizzati. Quando il *pathos* prevale, rischiando di suscitare nel lettore un'attitudine eccessivamente identificativa, Gélaste interviene con osservazioni caustiche, ristabilendo così quel *tempérament* tra la *gaieté* e il *sérieux* che Poliphile, ripetendo le affermazioni di La Fontaine nella *préface*, afferma di voler mantenere<sup>38</sup>. Lo scambio di battute tra Poliphile e Gélaste, nel corso di una scena in cui la *tendresse* raggiunge livelli di guardia, ha proprio lo scopo di limitare gli effetti della *pitié* sul lettore. Ecco come, riferendosi al

---

<sup>37</sup> Cfr. *ÆC*, p. 557: "ce n'est ni le vrai ni le vraisemblable qui font la beauté et la grâce de ces choses-ci ; c'est seulement la manière de les conter".

<sup>38</sup> Cfr. *ÆD*, p. 175: "J'ai déjà mêlé malgré moi de la gaieté parmi les endroits les plus sérieux de cette histoire ; je ne vous assure pas que tantôt je n'en mêle aussi parmi les plus tristes. C'est un défaut dont je ne me saurais corriger, quelque peine que j'y apporte".

manoscritto che dice di aver utilizzato come fonte, Poliphile definisce l'effetto che questo passo ha su di lui:

Il faut que je vous l'avoue, je ne lis jamais cet endroit que je ne me sente ému.

- En effet, dit alors Gélaste, qui n'aurait pitié de ces pauvres gens ? Perdre la parole! Il faut croire que leurs bouches s'étaient bien malheureusement rencontrées: cela me semble tout à fait digne de compassion.

[...]

Mais vu l'intérêt que vous prenez à la satisfaction de ces deux époux, et la pitié que vous avez d'eux, vous ne vous hâtez guère de les tirer de ce misérable état où vous les avez laissés : ils mourront si vous ne leur rendez la parole.

- Rendons-la leur donc, continua Poliphile.<sup>39</sup>

Le ultime battute dei due amici costituiscono ciò che la retorica classica definisce una *metalessi*<sup>40</sup>, cioè la figura in base alla quale il narratore finge di essere lui stesso l'esecutore materiale degli eventi che narra: è Poliphile a dare o a togliere la parola ai personaggi e, mentre lui discute, essi rimangono sospesi nella posizione del bacio in cui il narratore li ha lasciati. Una simile figura evidenzia, con effetto di straniamento, il controllo assoluto che il narratore esercita sui personaggi, dissipando l'illusione di realtà e negando al lettore la possibilità di una fruizione ingenuamente identificativa.

Altri esempi, certo meno interessanti, di indicazione di regia sono le transizioni, di carattere puramente funzionale, tra un segmento narrativo e l'altro. In *La Gageure des trois commères*, il raccordo tra le tre storie narrate è assicurato nel modo seguente:

Voilà le tour de l'une des commères.  
L'autre de qui le mari croyait tout,  
Avecque lui sous un poirier assise,  
De son dessein vint aisément à bout.  
En peu de mots j'en vas conter la guise.<sup>41</sup>

Ancora più semplice e piatta la seconda transizione: "Passons au tour que la troisième fit"<sup>42</sup>. Decisamente a questo stadio della sua carriera La Fontaine non aveva ancora elaborato quell'arte della transizione ingannevole che Spitzer ha visto all'opera nelle *Fables*. Questo tipo di giunture narrative ricorda piuttosto la

---

<sup>39</sup> *Ibid.* p. 157.

<sup>40</sup> Cfr. Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, p. 128-129 e Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, pp. 243-245.

<sup>41</sup> *ŒC*, p. 644.

<sup>42</sup> *Ibid.* p. 647.

pedanteria delle *Satires* di Boileau, in cui l'autore giustappone una serie di quadri in sé conchiusi, limitandosi a cercare la *variatio* nel passaggio dall'uno all'altro.

Sono indicazioni di regia anche le semplici esplicitazioni di un progetto narrativo o didascalico, come quando il narratore si trova a dover unire *récit* e *moralité*: questo non accade solo nelle *Fables*; anche molti *Contes* presentano questa struttura, che forse si vuole anche parodica nei confronti dei generi didattici come appunto l'apologo. Un esempio tra i tanti: dopo un prologo a carattere schiettamente ideologico sull'ipocrisia dei frati, ecco come il narratore introduce il racconto, presentandolo come un *exemplum* finalizzato a provare la veridicità della tesi:

Pour vous montrer que je ne parle en vain,  
Lisez ceci, je ne veux autre preuve.<sup>43</sup>

Simili *tour* sono talmente frequenti nelle *Fables* da risultare quasi impercettibili per il lettore, nonostante la cura che il narratore dimostra nel variarne il più possibile le modalità, anche a seconda della posizione rispettiva che occupano il *récit* e la *moralité*. L'insegnamento morale può precedere il *récit*, nel qual caso quest'ultimo assume appunto la funzione dell'*exemplum*, ma può anche seguirlo, presentandosi come frutto dell'esegesi svolta dal narratore stesso a partire da una storia data come preesistente. Ecco due esempi tipici di questi casi<sup>44</sup>:

Il faut, autant qu'on peut, obliger tout le monde:  
On a souvent besoin d'un plus petit que soi.  
De cette vérité deux fables feront foi,  
Tant la chose en preuves abonde.<sup>45</sup>

Quelle chose par là nous peut être enseignée ?  
J'en vois deux, dont l'une est qu'entre nos ennemis  
Les plus à craindre sont souvent les plus petits;  
L'autre, qu'aux grands périls tel a pu se soustraire,  
Qui périt pour la moindre affaire.<sup>46</sup>

---

<sup>43</sup> *Ibid.* p. 687.

<sup>44</sup> Per una tipologia più completa rimando a Simone Blavier-Paquot, *La Fontaine. Vues sur l'art du moraliste dans les Fables de 1668*, Paris, Les Belles lettres, 1961.

<sup>45</sup> *Fables*, II, 11 e 12; *ŒC*, p. 85.

<sup>46</sup> *Fables*, II, 9; *ibid.* p. 82.

Nonostante la loro frequenza, simili transizioni espositive, imitando la *naïveté* dell'anonima voce popolare che si esprime di solito nei racconti per l'infanzia, contribuiscono a conferire alla scrittura di La Fontaine quell'impressione di parola viva, che non si è irrigidita nelle formule pedantesche e marcatamente didattiche della retorica scritta.

Un caso di particolare interesse, tra le indicazioni di regia, è quello in cui il narratore suggerisce, esplicitamente o implicitamente, l'artificio di certi passaggi narrativi. In *Psyché*, ad esempio, l'io narrante ricorre ad una serie di coincidenze abbastanza inverosimili per spiegare come Venere sia venuta a conoscenza della disgrazia capitata a Psiche; ma, prima di esporre i fatti, previene il lettore, con una frase sottilmente ironica, che sta per avvalersi di un artificio piuttosto antieconomico dal punto di vista narrativo:

Vénus, entre autres, fut avertie de ce qui était arrivé à Psyché; et voyez comme les choses se rencontrent. Les médecins avaient ordonné à cette déesse...<sup>47</sup>

Nei *Contes*, questi interventi si fanno meno discreti. La loquacità del narratore è più marcata e la rilevanza di certi dettagli narrativi è sottolineata con più compiacenza fino a diventare insistito dialogo con il lettore. Ad esempio, in *La Fiancée du roi de Garbe*, il narratore si difende in anticipo dalle possibili obiezioni del pubblico, per il fatto di aver più volte ricordato la presenza di una cassetta, elemento narrativo apparentemente poco determinante:

Pourquoi me dira-t-on, nous ramener toujours  
Cette cassette ? est-ce une circonstance  
Qui soit de si grande importance ?  
Oui, selon mon avis ; on va voir si j'ai tort.  
Je ne prends point ici l'essor,  
Ni n'affecte de railleries.  
Si j'avais mis nos gens à bord  
Sans argent et sans pierreries,  
Seraient-ils pas demeurés court ?  
On ne vit ni d'air ni d'amour.  
Les amants ont beau dire et faire,  
Il en faut revenir toujours au nécessaire.  
La cassette y pourvut avec maint diamant  
[...]  
Voyez combien voilà de choses enchaînées,  
Et par la cassette amenées.<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> *ÆD*, p. 193.



Dietro l'*excusatio non petita*, si cela un'esibizione impertinente di arbitrio narrativo: il narratore avrebbe potuto risolvere in molti altri modi il problema, e soprattutto avrebbe potuto farlo senza sottolineare in modo così insistente l'artificio di cui si è avvalso. Inoltre, contraddicendo l'abituale riferimento alle fonti con cui è solito scaricare da sé la responsabilità degli eventi narrati, qui egli si arroga apertamente il diritto di vita o di morte sui personaggi, come evidenzia la metalessi dei versi 185-187: *si j'avais mis nos gens à bord [...] seraient-ils pas demeurés court?*

Stessa pettegola esibizione di arbitrio alla fine di *Le petit chien qui secoue de l'argent et des pierreries*: ancora una volta è abbozzato un botta e risposta con un lettore particolarmente esigente, con un *critique* per l'esattezza, secondo uno schema ricorrente in *La Fontaine* e reso celebre soprattutto dalla favola *Contre ceux qui ont le goût difficile*, dove però la posta in gioco è piuttosto la scelta del genere letterario. Qui, invece, il narratore difende il diritto a tacere dettagli narrativi inutili: si tratta in fondo di una variazione sulla figura della preterizione. Ma nel momento stesso in cui si difende, svela la propria natura di artefice sovrano che può raccontarci quello che vuole senza curarsi della verità dei fatti o della verosimiglianza:

Que devint le palais ? dira quelque critique.  
Le palais ? que m'importe? Il devint ce qu'il put.  
À moi ces questions ! suis-je homme qui se pique  
D'être si régulier ? Le palais disparut.  
Et le chien ? Le chien fit ce que l'amant voulut.  
Mais que voulut l'amant ? censeur, tu m'importunes :  
Il voulut par ce chien tenter d'autres fortunes.<sup>49</sup>

Nelle *Fables*, la sottolineatura dell'artificio narrativo è molto più discreta, in conformità con quell'arte della sintesi e dell'allusione evocativa che porta a ridurre al massimo della discrezione i procedimenti messi a punto nelle opere precedenti. Per lo più si tratta dell'espressione di ingenuo stupore per i "casuali" incontri che la favola consente. È il caso dei due amanti della solitudine in *L'Ours et l'amateur des jardins*:

[...] notre homme un beau matin

---

<sup>48</sup> *ÆC*, pp. 671-672.

<sup>49</sup> *Ibid.* p. 776.

Va chercher compagnie et se met en campagne.  
L'Ours porté d'un même dessein  
Venait de quitter sa montagne :  
Tous deux par un cas surprenant  
Se rencontrent en un tournant.<sup>50</sup>

o delle due capre nell'omonima favola:

Deux chèvres donc s'émancipant,  
Toutes deux ayant patte blanche,  
Quittèrent les bas prés chacune de sa part  
L'une vers l'autre allait pour quelque bon hasard.<sup>51</sup>

Anche la soppressione di dettagli narrativi, pur se esplicitata disinvoltamente, in genere non comporta lunghe discussioni con il lettore come nei *Contes*, il tocco è più leggero e appena percettibile. Eccone due esempi:

Quelqu'un vint au secours: qui ce fut, il n'importe.<sup>52</sup>

Oppure, a proposito della scommessa tra la lepre e la tartaruga:

Ainsi fut fait: et de tous deux  
On mit près du but les enjeux.  
Savoir quoi, ce n'est pas l'affaire ;  
Ni de quel juge l'on convint.<sup>53</sup>

Almeno in un caso, tuttavia, La Fontaine ritrova nelle *Fables* la stessa loquacità petulante dei *Contes*: meno gratuita però, perché essa serve a insinuare nel testo una punta di feroce critica nei confronti di Luigi XIV e della sua scarsa propensione alla clemenza. Ci sono due versioni di questa favola; una, per ragioni di prudenza, conobbe la pubblicazione soltanto dopo la morte dell'autore. Il consueto battibecco del narratore con i critici è finalizzato a svelare che La Fontaine ha modificato la sua fonte proprio per dare un esempio di clemenza reale, che non era in alcun modo implicata nell'aneddoto che La Fontaine dice di aver ricavato da Pilpay<sup>54</sup>:

Je change un peu la chose. Un peu ? J'y change tout :  
La Critique en cela va me pousser à bout,

---

<sup>50</sup> *Fables*, VIII, 10; *ibid.* pp. 307-308.

<sup>51</sup> *Fables*, XII, 4; *ibid.* p. 459.

<sup>52</sup> *Fables*, II, 10; *ibid.* p. 84.

<sup>53</sup> *Fables*, VI, 10; *ibid.* p. 222.

<sup>54</sup> Sia Fumaroli che Collinet fanno notare nelle note delle loro edizioni che, in una favola dedicata al Prince de Conti, che non riuscì mai a riguadagnarsi il favore di Luigi XIV, una simile scelta tematica, per di più sottolineata dal narratore e presentata come un'aggiunta narrativa personale, indipendente dalla presunta fonte, è assai significativa e impertinente.

Car c'est une étrange femelle ;  
Rien ne nous sert d'entrer en raison avec elle.  
Elle va m'alléguer que tout fait est sacré ;  
Je n'en disconviens pas, et me sais pourtant gré  
D'altérer celui-ci ; c'est à cette licence  
Que je dois l'acte de clémence,  
Par qui je donne aux Rois des leçons de bonté.<sup>55</sup>

Ancora più esplicita la frase finale, che spiega con ironia il motivo della superiorità della nuova versione su quella originaria, anch'essa riportata al fine di distendere il tono :

J'ai changé mon sujet avec juste raison;  
Car, puisqu'il s'agit de morale,  
Que nous eût du chasseur l'aventure fatale  
Enseigné de nouveau ? L'on a vu de tout temps  
Plus de sots fauconniers que de rois indulgents.<sup>56</sup>

### 7. *L'ironia metalinguistica*

A parte il caso specifico delle indicazioni di regia, una più generica tensione metalinguistica segna l'intera produzione di La Fontaine, già a partire dalle poesie d'occasione che accompagnano il suo ingresso nei circoli mondani e nell'*entourage* di Fouquet. Uno sguardo panoramico alle due sezioni delle *Œuvres diverses* intitolate rispettivamente *Un garçon de belles lettres et qui fait des vers* e *Les merveilles de Vaux* ci fornisce il quadro di una produzione improntata all'*élégant badinage* dalle lievi sfumature epicuree praticato dai gruppi galanti e in particolare da quello del *Surintendant*<sup>57</sup>. La figurazione dell'*ethos* del poeta è raramente l'oggetto specifico di un componimento: di solito avviene tramite brevi cenni lasciati cadere quasi casualmente in testi che parlano d'altro. Nonostante questo, quasi mai l'argomento del discorso è presentato in modo neutro, escludendo la percezione soggettiva del locutore: più che la materia in sé è quasi sempre il processo della scrittura o il poeta alle prese con la sua materia a occupare il centro della scena. Nei testi che presentano particolari difficoltà tecniche, il virtuosismo oggettivo della difficoltà superata si

---

<sup>55</sup> *Fables*, XII, 12; *ŒC*, p. 1287.

<sup>56</sup> *Ibid.* p. 478.

<sup>57</sup> *ŒD*, pp. 479-490 e 491-527.

contrappone ludicamente all'attitudine negligente e alle proteste di incapacità. Come nella *Ballade à Mr.*, scandita dal significativo *refrain* "Promettre est un et tenir est un autre"<sup>58</sup>. Qui alla struttura metalinguistica che fa della scrittura l'oggetto stesso della poesia si aggiunge la dimensione intertestuale nell'imitazione del *rondeau* di Voiture.

Ma questo aspetto non è mai tanto evidente quanto nelle relazioni "giornalistiche" composte per tenere al corrente i corrispondenti dei grandi eventi del regno<sup>59</sup>. La dimensione di scambio e di dialogo privilegiato con un destinatario, allargata poi ad un pubblico selezionato tramite la diffusione manoscritta, appare con maggiore chiarezza in questi testi che assumono esplicitamente la forma dell'*épître*. La presentazione dell'argomento non è mai oggettiva, ma sempre filtrata attraverso la coscienza del poeta, che si mette in primo piano con la sua percezione e la sua capacità di trasfigurare poeticamente gli avvenimenti. Particolarmente significativi gli ultimi componimenti, assai elaborati, del periodo di Vaux: soprattutto la *Relation de l'entrée de la Reine*. Esso assume la forma di un'epistola à *Monseigneur le Surintendant* finalizzata a fornire una rappresentazione letteraria dell'ingresso di Maria Teresa a Parigi. Già nell'introduzione in prosa l'accento cade sullo sguardo stupito della folla e del poeta stesso che ne fa parte:

Je vous dirai donc que l'Entrée ne se passa point sans moi, que j'y eus ma place aussi bien que beaucoup d'autres provinciaux et que ce monde de regardants est une des choses qui me parut la plus belle en cette action<sup>60</sup>.

In tutto il brano in versi poi, vari indizi lessicali svelano che l'attenzione è sempre incentrata sullo sguardo degli astanti, tra cui il poeta, capace di trasfigurare con stupore gli eventi: "on y vit", "je crois", "aux yeux de toute la France", "on eût dit", "imaginez-vous", "tout le monde admira", "parut", ecc. La fabbrica del testo è messa in primo piano con una serie espressioni (per lo più preterizioni) che pongono ancora più l'accento sull'abilità rappresentativa del

---

<sup>58</sup> *Ibid.* pp. 497-498.

<sup>59</sup> Cfr. Jürgen Grimm, "Les épîtres en vers de La Fontaine", *Littératures classiques*, 18, 1993, pp. 213-231 e Jean-Pierre Collinet, "La Fontaine et le journalisme épistolaire", *Littératures classiques*, 18, 1993, pp. 233-246.

<sup>60</sup> *ŒD*, p. 509.

poeta: “je ne puis assez dignement louer”; “de vouloir peindre aussi...ma Muse n’y perdrait que son temps et ses peines”; “c’est un bel endroit à tracer, mais, sans que je m’attire un tel nombre d’affaires, leur maître n’a que trop de quoi m’embarrasser”; “mais comment de ces vers sortir à mon honneur? Ceci de plus en plus m’embarasse et m’empêche”, ecc. Fino al vero e proprio *tour de force* rappresentato dalla triplice metafora mitologica proposta per descrivere l’aspetto del re, al termine della quale, con giocosa disinvoltura, il narratore conclude “et vous pouvez choisir de ces trois-là celui qu’il vous plaira”. Atteggiamento *négligent*, ancora, ma soprattutto ironia metalinguistica nei confronti del linguaggio poetico stesso, della convenzionalità dei paragoni mitologici e della *langue des dieux*.

L’ironia nei confronti della lingua poetica alta e dei suoi luoghi comuni è certamente una delle caratteristiche ricorrenti dello stile di La Fontaine, che contribuisce fortemente a disegnare il suo *ethos*. Tutta l’iconografia legata all’ispirazione, ad esempio, è spesso rievocata in maniera giocosa, già in alcuni componimenti del periodo Fouquet: in particolare nel *Dizain à M...* dove l’io lirico evoca le sue reiterate e infruttuose ascese al Parnaso<sup>61</sup> o nell’epistola in versi *À M. Le Surintendant* dove la ricerca dell’ispirazione è fatta consistere in lunghe dormite di otto o dieci ore da consumare rigorosamente sul “sacré Sommet”<sup>62</sup>. In *Clymène*, La Fontaine mette in scena le Muse che cercano, senza grande successo, di divertire un Apollo alquanto *blasé* con variazioni convenzionali su un unico tema<sup>63</sup>. In un *conte* come *Le Tableau*, le Muse e Apollo sono ripetutamente invocati, ma in relazione ad una materia così volgare che il poeta torna subito sui suoi passi:

Muses venez m’aider : mais vous êtes pucelles,  
 Au joli jeu d’amour ne sachant A ni B.  
 Muses, ne bougez donc ; seulement par bonté  
 Dites au dieu des vers que dans mon entreprise  
 Il est bon qu’il me favorise,  
 Et de mes mots fasse le choix,  
 Ou je dirai quelque sottise

---

<sup>61</sup> *Ibid.* p. 500.

<sup>62</sup> *Ibid.* pp. 502-505.

<sup>63</sup> *Ibid.* pp. 20-46.

Qui me fera donner du busque sur les doigts.<sup>64</sup>

Simili passi evidenziano con grande chiarezza la distanza che separa La Fontaine dal grande lirismo ispirato e dal furore melanconico di un Ronsard.

L'ironia metalinguistica, tuttavia, non investe soltanto l'iconografia dell'ispirazione, ma in generale tutti i personaggi e le figure della mitologia, ripresi in luce ironica dall'autore fin dalla sua prima produzione. Il suo atteggiamento non è quello pesantemente iconoclasta della tradizione burlesca, né egli aderisce alla demolizione sistematica e argomentata delle stravaganze mitologiche di cui si compiaceranno i Moderni verso la fine del secolo. Pur assumendo nella *querelle* una posizione moderata di conciliazione, La Fontaine non può che confermare la propria ammirazione nei confronti degli antichi: l'eredità della cultura classica, con il suo patrimonio di immagini, di miti e di motivi, nutre ancora in profondità la sua esperienza di poeta, ed è comprensibile che egli non voglia né possa disfarsene. Ma La Fontaine mostra anche un'acuta consapevolezza del processo di erosione che, nel corso del XVII secolo, intacca progressivamente la consistenza ontologica e l'efficacia simbolica che l'Umanesimo aveva riconosciuto alla mitologia: l'avvento della scienza moderna e di un più esigente razionalismo ne mettono indirettamente in questione il valore conoscitivo, mentre i "travestimenti" dei poeti burleschi ne compromettono la sacralità. Destituita di ogni referente effettivo, essa finisce per apparire come un puro ornamento linguistico, componente irrinunciabile di un sempre più futile gioco poetico: La Fontaine può sottoporla dunque a una lieve ma corrosiva *badinerie*, che sottolinea l'usura a cui è ormai condannata la *langue des dieux*. Il poeta ha buon gioco nello svelare metalinguisticamente l'originaria natura allegorica o metaforica delle divinità pagane, o nel mostrarne la scarsa consistenza di fronte a un meraviglioso tecnologico molto più d'effetto. Questo avviene già in alcuni testi giovanili come la *Relation d'une fête donnée à Vaux*, dove i fuochi d'artificio e un'illuminazione letteralmente anti-naturale spaventano i pallidi rappresentanti del soprannaturale mitologico:

De ce bruit Neptune étonné

---

<sup>64</sup> *ÆC*, p. 888.

Eût craint de se voir détrôné,  
 Si le monarque de la France  
 N'eût rassuré par sa présence  
 Ce dieu des moites tribunaux,  
 Qui crut que les dieux infernaux  
 Venaient donner des sérénades  
 À quelques-unes des Naïades.  
 Enfin, la peur l'ayant quitté,  
 Il salua Sa Majesté:  
 Je n'en vis rien, mais il n'importe:  
 Le raconter de cette sorte  
 Est toujours bon; et quant à toi,  
 Ne t'en fais pas un point de foi<sup>65</sup>.

Questo tipo di ironia sugli dei tradizionali trova spazio tanto nel *Songe de Vaux*, dove Apollo e le Muse sono asserviti alla volontà di *grandeur* di Fouquet oppure sono ridotti a ornamenti pittorici nelle stanze del castello, quanto in *Psyché*, dove la *badinerie* ha appunto come principale bersaglio gli dèi, sfociando alla fine nella satira di corte e in una variante leggera del burlesco<sup>66</sup>. Sempre in *Psyché*, La Fontaine porta avanti tutta una riflessione sulla natura allegorica del dio protagonista: fin dall'oracolo iniziale, è l'ambiguità di statuto di Cupido, tra personificazione del sentimento e divinità mitologica, alimentata dalle iperboli che il linguaggio poetico non lesina sull'argomento, a provocare la *quête* di Psiche e la sua infrazione al divieto impostogli dal dio. Ma i giochi sulla personificazione di amore non mancano neppure nei *Contes*, dove i sottintesi lascivi accrescono la compiacenza. Come in *L'Oraison de saint Julien*, dove il narratore abbozza una distinzione tra un Cupido *langoureux* e uno più carnale, distinzione che rinvia ovviamente a due diversi tipi di letteratura, quella romanzesca che, con i suoi *amoureux transis*, privilegia un amore disincarnato, e quella che invece ne offre una versione ben concreta, attingendo alla tradizione dei *fabliaux* attraverso Boccaccio:

[...] toute l'artillerie  
 De Cupidon, non pas le langoureux,  
 Mais celui-là qui n'a fait en sa vie  
 Que de bons tours, le patron des heureux,

<sup>65</sup> *ÆD*, p. 527.

<sup>66</sup> Cfr. Jean-Pierre Collinet, "Dieux et déesses de *Psyché*. Le burlesque léger selon La Fontaine", in AAVV, *Retours du mythe. Vingt études pour Maurice Delcroix*, Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1996, pp. 39-55.

Des jouissants.<sup>67</sup>

Ma sono soprattutto i paragoni mitologici, emblema stesso dello *style héroïque* di cui, peraltro, La Fontaine aveva tessuto un entusiastico elogio nel famoso *avertissement* di *Adonis* del 1669 (a dimostrazione di quanto, a differenza dei Moderni, egli si sentisse ancora legato a quel patrimonio di “figures nobles et hardies, qui font une langue à part, une langue assez charmante pour mériter qu’on l’appelle la langue des dieux”<sup>68</sup>), ad essere più spesso ironicamente demistificati. Ad esempio, i riferimenti alla saga troiana costituiscono una sorta di *leitmotif* nell’opera di La Fontaine. Di fronte all’improvvisa prestantza fisica del vecchio pescatore, rianimato dalla vista della bella fanciulla, il narratore di *Psyché* si concede un paragone lievemente eroicomico:

Il me semble que je vois les vieillards de Troie qui se préparent à la guerre en voyant Hélène.<sup>69</sup>

Ben più degradante la comparazione seguente che troviamo nei *Contes* a proposito della venalità dell’amore:

Le jeu, la jupe et l’amour des plaisirs,  
Sont les ressorts que Cupidon emploie :  
De leur boutique il sort chez les François  
Plus de cocus que du cheval de Troie  
Il ne sortit de héros autrefois.<sup>70</sup>

Quanto alle *Fables*, basta ricordare due delle più famose similitudini mitologiche che, inserite in contesto animale, sono per ciò stesso private del loro prestigio:

Tel, et d’un spectacle pareil,  
Apollon irrité contre le fier Atride  
Joncha son camp de morts : on vit presque détruit  
L’ost des Grecs, et ce fut l’ouvrage d’une nuit.  
Tel encore autour de sa tente  
Ajax à l’âme impatiente,  
De moutons et de boucs fit un vaste débris,  
Croyant tuer en eux son concurrent Ulysse  
Et les auteurs de l’injustice  
Par qui l’autre emporta le prix.  
Le Renard autre Ajax aux volailles funeste [...] <sup>71</sup>

---

<sup>67</sup> *ŒC*, p. 632.

<sup>68</sup> *ŒD*, p. 3.

<sup>69</sup> *Ibid.* p. 195.

<sup>70</sup> *ŒC*, p. 658.

<sup>71</sup> *Fables*, XI, 3; *ibid.* p. 430.



Più fulmineo e improvviso quest'altro paragone, che comporta anche una scherzosa apostrofe ad Amore da parte dell'io narrante:

Deux coqs vivaient en paix; une Poule survint,  
Et voilà la guerre allumée.  
Amour, tu perdis Troie; et c'est de toi que vint  
Cette querelle envenimée,  
Où du sang des Dieux même on vit le Xanthe teint.<sup>72</sup>

Ma il culmine della concentrazione metaforica e perifrastica a base mitologica lo si raggiunge nel virtuosistico incipit della favola *Le Cierge*, dove il narratore stesso manifesta la necessità di glossare il testo fornendone una traduzione “in francese”:

C'est du séjour des Dieux que les abeilles viennent.  
Les premières, dit-on, s'en allèrent loger  
Au mont Hymette, et se gorger  
Des trésors qu'en ce lieu les zéphyr entretiennent.  
Quand on eut des palais de ces filles du Ciel  
Enlevé l'ambrosie en leurs chambres enclose,  
Ou, pour dire en français la chose,  
Après que les ruches sans miel  
N'eurent plus que la cire, on fit mainte bougie [...]<sup>73</sup>

Tutte queste figure che sostanziano la scrittura di *La Fontaine* contribuiscono anche determinare il suo *ethos*: l'apparente goffaggine di una scrittura che mette a nudo i suoi procedimenti e i suoi trucchi si volge in un'attitudine di controllo assoluto e di distacco ironico, che tiene a distanza consuetudini e topoi della *langue des dieux*, gettando su di essi una luce critica. Non si tratta naturalmente di una critica radicale, ma di un'utilizzo controllato, che impedisce al lettore di lasciarsi *prendre au piège* da tecniche narrative costantemente denunciate come procedimenti. *La Fontaine* rappresenta, dunque, un significativo momento di transizione tra il prestigio assoluto di cui godeva la lingua poetica tradizionale presso gli Umanisti e l'aperta critica razionalistica che essa subirà a partire dalla fine del secolo.

---

<sup>72</sup> *Fables*, VII, 12; *ibid.* p. 273.

<sup>73</sup> *Fables*, IX, 12; *ibid.* p. 369.

## 8. *Le esitazioni del narratore*

Non mancano, poi, le vere e proprie manifestazioni di negligenza narrativa: si ha spesso l'impressione che l'autore si lasci prendere la mano dalla scrittura e che, non avendone il controllo, improvvisi sul momento, reagendo senza filtri agli eventi che narra e oscillando nelle sue prese di posizione. Le espressioni del dubbio e dell'incertezza sono assai frequenti e diventano lo strumento principale dell'ironia nei confronti dei personaggi. Uno dei primi esempi in ordine di tempo è rappresentato da un passo della ballata *Le Siège des Augustins*, dove incontriamo il significativo rifiuto di assegnare un nome al monaco agostiniano che risponde provocatoriamente agli arcieri del re:

Lors un d'entre eux (que ce soit Pierre ou Gille,  
Il ne m'en chaut, car le nom n'y fait rien)<sup>74</sup>.

La disinvolta “negligenza” del narratore alimenta ovviamente la satira antimonastica, poiché equivale a dire che tutti i monaci sono uguali.

Frequenti le esitazioni anche nella *Relation d'un voyage de Paris en Limousin*, dove l'autore si sdoppia in narratore e personaggio, rendendo particolarmente complessa e compiaciuta la messa in scena del suo *ethos*. La distrazione del personaggio e la sua irresistibile propensione alla *rêverie* trovano il loro naturale prolungamento nelle ostentate incertezze della scrittura, secondo il principio della *consubstantialité*. Soprattutto, alla sua scarsa attenzione e competenza sono attribuite le dimenticanze e i tagli del narratore nella descrizione. In realtà, La Fontaine alleggerisce e abbrevia a beneficio della destinataria, dietro alla quale si cela il pubblico reale cui la relazione è destinata, un pubblico con ogni probabilità appartenente alla ristretta cerchia di amicizie del poeta. Lo scrittore si prende gioco a più riprese dei gusti letterari, più romanzeschi che eruditi, della moglie: è anche in considerazione di questi che afferma di evitare descrizioni *historiques* lunghe e dettagliate. Sulla base di questa *caution*, egli si permette una descrizione capricciosa e *nonchalante*, che tralascia aspetti in apparenza più importanti, per concentrarsi su dettagli

---

<sup>74</sup> *ŒD*, p. 490.

suscettibili di attirare maggiormente l'attenzione del pubblico. Giunge a proposito la distrazione del personaggio e la fretta della guida per risparmiarci l'elenco di tutti i ritratti degli antenati e dei parenti di Richelieu nel castello di famiglia del cardinale:

Il y eut pourtant un endroit où je demeurai longtemps. Je ne me suis pas avisé de remarquer si c'est un cabinet ou une antichambre : quoi que ce soit, le lieu est tapissé de portraits,

Pour la plupart environ grands  
Comme des miroirs de toilette;  
Si nous eussions eu plus de temps,  
Moins de hâte, une autre interprète,  
Je vous dirais de quelles gens.<sup>75</sup>

Altre esitazioni sono del tutto gratuite e hanno escusivamente la funzione di dare il tono a quest'opera, facendone un puro *divertissement* dal carattere spesso intertestuale e parodico. Eccone un esempio:

surtout la levée ne nous quitta point, ou nous ne quittâmes point la levée ; l'un vaut l'autre<sup>76</sup>.

Ecco invece due casi in cui il dubbio autoriale cela ora una lieve satira antireligiosa, ora l'ironia nei confronti dei trucchi un po' facili del mestiere poetico:

Nous y attendîmes près de trois heures ; et pour nous désennuyer, ou pour nous ennuyer encore davantage (je ne sais pas bien lequel je dois dire), nous ouîmes une messe parroissiale<sup>77</sup>.

Est-ce Montléry qu'il faut dire, ou Montlehéry ? C'est Montlehéry quand le vers est trop court, et Montléry quand il est trop long. Montléry donc ou Montlehéry, comme vous voudrez...<sup>78</sup>

In *Psyché*, i limiti posti arbitrariamente all'onniscienza del narratore sono assai frequenti e segnalano quasi sempre una qualche forma di ironia: il narratore ricorre spesso a espressioni disgiuntive del tipo *soit...soit*, che introducono diverse ipotesi esplicative su uno stesso evento senza che alcuna di esse si imponga sulle altre. Quando Psiche rivolge una supplica alla dea Cerere, il rifiuto di quest'ultima è accompagnato addirittura da una triplice spiegazione

---

<sup>75</sup> *Ibid.* p. 556.

<sup>76</sup> *Ibid.* p. 544.

<sup>77</sup> *Ibid.* p. 536.

<sup>78</sup> *Ibid.*

C'est ainsi que notre bergère se justifiait à Cérès. Soit que les déesses s'entendent, ou que celle-ci fût fâchée de ce qu'on l'avait appelée nourrice, ou que le Ciel veuille que nos prières soient véritablement des prières, et non des apologies, celle de Psyché ne fut nullement écoutée<sup>79</sup>.

Le tre ipotesi autorizzano tre diverse letture dell'episodio: la prima suggerisce l'idea di una solidarietà di casta tra le dee dell'Olimpo, la seconda, più bizzarra, ci offre l'immagine di una divinità a tal punto preda dell'amor proprio da interpretare nel senso più basso e quotidiano l'appellativo onorifico che Psiche le assegna di "nourrice des hommes"; la terza, infine, sembra assolvere Cerere dal peccato di orgoglio e dare adito, invece, ad un'interpretazione seria che rientra nel quadro del percorso educativo cui Psiche è sottoposta. Quest'ultima spiegazione sembra inizialmente imporsi salvo poi essere sconfessata, subito dopo, dalle frasi che riproducono, in discorso indiretto libero, i pensieri stessi della dea.

Ma, almeno in un'occasione, l'esitazione tocca il cuore stesso della vicenda, sollevando una questione un po' oziosa sul rifiuto, da parte di Cupido, di mostrarsi alla sua sposa:

Quelque chose manquait pourtant à la satisfaction de Psyché. Vous voyez bien que j'entends parler de la fantaisie de son mari, c'est-à-dire de cette opiniâtreté à demeurer invisible. Toute la postérité s'en est étonnée. Pourquoi une résolution si extravagante? Il se peut trouver des personnes laides qui affectent de se montrer: la rencontre n'en est pas rare; mais que ceux qui sont beaux se cachent, c'est un prodige dans la nature; et peut-être n'y avait-il que cela de monstrueux en la personne de son époux<sup>80</sup>.

Cercare ragioni psicologiche a un tabù che non ha altra motivazione che se stesso e che verrebbe accettato senza discussioni in un qualsiasi racconto di fate della tradizione significa fingere di razionalizzare, quindi sovvertire dall'interno la natura stessa della fiaba. Ancora una volta, dietro alla *négligence* di superficie si cela l'ironia metalinguistica nei confronti delle convenzioni narrative: in questo caso ad essere sovvertite non sono le consuetudini romanzesche ma le piacevoli incongruenze del mito e del *conte de fées*.

Quanto ai *Contes*, le esitazioni sono costanti e servono soprattutto a scaricare la responsabilità del narratore rispetto all'ideologia libertina e alla

---

<sup>79</sup> *Ibid.* p. 219.

<sup>80</sup> *Ibid.* p. 152.

satira antimonastica che trovano ampio spazio nell'opera. Presentando il personaggio di *Joconde*, il narratore non si esprime esplicitamente riguardo alla sua felicità coniugale, ma, insinuando dubbi sull'argomento, ci fa intuire le sue idee sull'effettiva durata dell'amore quando questo sentimento è vincolato dal legame matrimoniale. Nonostante tutte le qualità positive della moglie, il gentiluomo la abbandona subito dopo il matrimonio per ragioni piuttosto futili; tanto basta al narratore per gettare un'ombra sulla reale natura dei rapporti tra moglie e marito:

Marié depuis peu: content, je n'en sais rien.  
Sa femme avait de la jeunesse  
De la beauté, de la délicatesse ;  
Il ne tenait qu'à lui qu'il ne s'en trouvât bien<sup>81</sup>.

L'esitazione nelle *Fables* è meno frequente e più discreta. Diventa soprattutto un procedimento allusivo finalizzato ad accresce il tono fiabesco e *fantaisiste* di certi apologhi, come nel famoso incipit di *Le Héron*:

Un jour sur ses longs pieds allait je ne sais où  
Le Héron au long bec emmanché d'un long cou<sup>82</sup>.

O nel gratuito ma delizioso

[...] Il prit tout là-dessus ;  
Ou bien s'il ne prit tout, il n'en demeura guères<sup>83</sup>.

dove l'esitazione sulla portata effettiva della rapacità del leone cambia ben poco la realtà dei fatti. Oppure si dà il caso di alcune *moralités* introdotte da una proposizione interrogativa, che segnala l'imbarazzo del narratore nel decifrare il senso riposto della storia. Nella favola appena citata, l'io narrante introduce il *récit* ammettendo di non essere riuscito a trarne un insegnamento morale e delegando il compito al lettore (in realtà l'apologo si conclude regolarmente con un proverbio, per quanto dotato di uno scarso valore esplicativo rispetto alla totalità del racconto):

Une fable avait cours parmi l'Antiquité,  
Et la raison ne m'en est pas connue.  
Que le lecteur en tire une moralité.

---

<sup>81</sup> *ŒC*, p. 560.

<sup>82</sup> *Fables*, VII, 4; *ibid.* p. 255.

<sup>83</sup> *Fables*, IV, 12; *ibid.* pp. 157-158.

Voici la fable toute nue<sup>84</sup>.

Ma, al di là del caso specifico dell'esitazione, le manifestazioni di negligenza narrativa, anche nelle *Fables*, sono assai diversificate: esse danno l'impressione che la scrittura sia frutto di improvvisazione, talvolta anche infelice. Il narratore ammette i suoi errori e le sue *défaillances*, fingendo di non seguire un piano prestabilito. In realtà, come ha mostrato Spitzer, ci accorgiamo solo alla fine che le transizioni attraverso le quali ci guida sono concepite in base a un vero e proprio virtuosismo logico. Come nella perfetta costruzione di *Les Membres et l'Estomac*, dove il narratore si scusa per non aver posto fin dall'inizio la sua opera sotto la tutela della *Royauté*. L'analisi di Spitzer mostra che l'articolazione, in apparenza un po' confusa, dell'ampia e solenne celebrazione della *Royauté* e di quelli che in Tito Livio erano i due *récits emboîtés*, ha in realtà una funzione ben precisa nell'economia della favola, cioè quella di attuire le differenze tra l'assolutismo monarchico moderno e la repubblica oligarchica antica, differenza che dovrebbe rendere inapplicabile l'apologo al contesto francese<sup>85</sup>.

In altri casi, la morale della favola sposta il discorso esplicito del *récit* su un altro piano, illuminando retrospettivamente (o prospettivamente) il racconto di un senso inatteso. Ad esempio in *Le Berger et le Roi*, il prologo sull'universale follia umana basata sui due cardini dell'amore e dell'ambizione, trova rispondenza solo in parte nell'apologo che segue. Ci aspetteremmo, come ammette il narratore stesso, un testo che mostri l'intreccio tra queste due passioni; invece, il narratore scarta così il progetto narrativo annunciato: "Je le ferais bien voir; mais mon but est de dire..."<sup>86</sup>. Lo stesso effetto è ricercato in *L'Œil du maître*, dove l'autore prende elegantemente le distanze dal suo modello antico, proponendo una decifrazione in senso galante di una favola che a prima vista non sembra prestarvisi:

Phèdre, sur ce sujet, dit fort élégamment :  
Il n'est pour voir que l'œil du Maître.

---

<sup>84</sup> *Ibid.* p. 156.

<sup>85</sup> Cfr. Leo Spitzer, *L'arte della transizione*, cit. pp. 183-188.

<sup>86</sup> *Fables*, X, 9; *ŒC*, p. 408.

Quant à moi, j'y mettrais encor l'œil de l'Amant<sup>87</sup>.

### 9. *L'intertestualità ostentata*

Quest'ultima citazione introduce perfettamente un altro aspetto dell'estetica della negligenza in La Fontaine, cioè il rapporto ostentato con le fonti, vere o fittizie che siano. Naturalmente il rapporto tra ipotesto e ipertesto è discusso seriamente nelle *préfaces* e *avertissements* di cui La Fontaine quasi sempre correda le sue opere. Ma c'è anche un'intertestualità messa in scena all'interno dell'opera, che talvolta contraddice le prese di posizione assunte in sede teorica. Essendo spesso finalizzata a scaricare sottilmente le responsabilità del narratore rispetto ai contenuti e all'ideologia del testo, essa rientra in quella categoria dell'irresponsabilità attribuita da Lapp agli autori *négligents*. Il modello principale, per questo aspetto, è naturalmente Ariosto, che è solito chiamare in causa Turpino, proprio nei passi che più sfidano la verosimiglianza, per fornire un'ironica *caution* al lettore. Comunque questa presenza di altri testi e di altri autori all'interno della scrittura di La Fontaine ne conferma la forte vocazione parodica e metalinguistica, la tendenza a nutrirsi della tradizione letteraria, magari sovvertendola sottilmente. Ecco come Jean Rousset definisce suggestivamente questo aspetto della scrittura dell'autore, riferendosi in particolare a *Psyché*:

Car cette littérature ouvre sur une enfilade de littératures, elle fait de l'art avec de l'art et de la poésie avec de la poétique. Que de lectures et de souvenirs de lectures dans ces pages limpides, de Platon et d'Apulée qui s'avouent à tous ceux qui ne s'avouent pas, romanciers du siècle, poètes hédonistes, descriptifs italiens ! Rien de moins naturel, rien de plus précieux que ce savant La Fontaine en qui Valéry a pu se reconnaître<sup>88</sup>.

Le opere di La Fontaine non nascondono generalmente questa loro dipendenza da testi anteriori: la sua scrittura si esibisce volentieri come scrittura di secondo grado, quasi mai però i rapporti con la tradizione sono rispecchiati in modo fedele. Di solito l'io narrante ha la tendenza a *brouiller les pistes*,

---

<sup>87</sup> *Fables*, IV, 21; *ibid.* p. 171.

<sup>88</sup> Jean Rousset, "Psyché ou le plaisir des larmes", in *L'Intérieur et l'extérieur. Essai sur la poésie et sur le théâtre au XVIIe siècle*, Paris, Corti, 1968, p. 115.

portando fuori strada il lettore. Questa dimensione è già presente in *Adonis*, dove l'evocazione degli *chantres* che, prima del poeta stesso, hanno cantato la vicenda di Adone occupa uno spazio ben maggiore che nell'epica tradizionale, dando luogo alla complessa messa in scena del costituirsi di una tradizione<sup>89</sup>: i poeti antichi, per via della maggior prossimità all'evento mitico, hanno potuto ricercarne le testimonianze e le tracce, conservate dagli elementi della natura (Eco e le iscrizioni lasciate dagli amanti stessi nel fondo degli antri che li ospitarono). Il poeta moderno, assumendo l'atteggiamento dello scrittore artigiano che imita fedelmente i suoi maestri, può trovare la materia del suo canto nei "monuments sacrés" della letteratura classica e formulare la speranza di diventare lui stesso un anello della catena che permetterà alla posterità di venire a conoscenza di questi eventi straordinari. La natura essenzialmente imitativa della poesia di La Fontaine non avrebbe potuto essere espressa in modo più insistito e artificioso.

La *Relation d'un voyage de Paris en Limousin* è interamente sostanziata da rinvii intertestuali. Ad essere segnalate esplicitamente dal narratore, però, sono solo le citazioni puntuali, non i modelli che informano il testo nel suo complesso. Le citazioni, per lo più scherzose, di opere o di singoli versi di Marot, Voiture, Virgilio, La Calprenède, Desmarets e perfino di un romanzo picaresco come *Guzman d'Alfarache* rispondono al gusto mondano dell'allusione colta, introdotta però con *nonchalance* nel testo, senza nessuna pedanteria. Quanto ai modelli che invece forniscono all'autore la maggior parte dei motivi e degli episodi messi a frutto in questa relazione di viaggio, genere, contrariamente alle apparenze, assai codificato, nemmeno una parola. Jean-Pierre Collinet cita, in particolare, una lettera di Madeleine de Scudéry, una di Pellisson e una di Racine – quest'ultima indirizzata allo stesso La Fontaine – che già disseminano di incidenti burleschi e di episodi divertenti la relazione di un viaggio realmente avvenuto<sup>90</sup>. Ma la fonte principale è senza dubbio il *Voyage d'Encausse* di Chapelle e Bachaumont, pubblicato nello stesso anno e modellato,

---

<sup>89</sup> Cfr. *ÆD*, pp. 7-8.

<sup>90</sup> Cfr. Jean-Pierre Collinet, *Le Monde littéraire de La Fontaine*, Paris, PUF, 1970, pp. 111-113.



in parte, sulla celebre satira di Orazio che racconta l'*iter brundisinum* (*Sermones*, I, 5). Quest'ultima suggerisce certamente anche a La Fontaine non solo l'idea di alcuni episodi, ma anche e soprattutto un *ethos* e una tonalità: per esempio la lieve satira antireligiosa accennata nell'evocare una messa parrocchiale<sup>91</sup> e la mancata avventura con la *fille de l'hôte*<sup>92</sup> trovano rispondenza in due episodi del testo latino e contribuiscono a disegnare in controtipo un'immagine epicurea e libertina dell'autore. A ciò si aggiunga il senso di superiorità, sensibile in entrambi i testi, che l'intellettuale proveniente dalla capitale dà a vedere nei confronti dell'ignoranza e della superstizione che regnano in provincia. Queste fonti, però, sono accuratamente dissimulate e non appaiono affatto alla superficie. Celandosi il carattere convenzionale di molti episodi, l'autore finge di riportare fedelmente, giustapponendoli nel medesimo ordine in cui si sono verificati, una serie di eventi e di aneddoti, finalizzati a distrarre la sua corrispondente dalla noia domestica.

Anche in *Psyché* la parodia è una delle dimensioni-chiave del testo. Se la fonte principale, l'unica che La Fontaine denunci nella *préface*, è Apuleio, tutta la trama è intessuta di riferimenti ai luoghi comuni del romanzo, e soprattutto ad alcuni testi fondatori del genere come la *Gerusalemme Liberata*. Il narratore utilizza queste allusioni per evitare, ad esempio, di descrivere in maniera sistematica e ordinata luoghi e personaggi. Riferendosi ai testi della tradizione, può alleggerire il suo racconto, prendendosi gioco, nel contempo, di certi topoi "inevitabili" del romanzo e dell'epopea. Oppure può sorridere di Psiche, che modella fin troppo i suoi comportamenti su quelli delle eroine romanzesche, mettendo a frutto gli insegnamenti ricevuti nel palazzo di Cupido; come quando, piangendo le sue sventure, essa chiama in causa gli elementi della natura

ainsi qu'en usent les amants  
dans les vers et dans les romans<sup>93</sup>.

Un'altra *ruse* del narratore consiste nel fare disinvolto riferimento a fonti fittizie per avvalorare le più vistose modifiche apportate al modello:

---

<sup>91</sup> *ŒD*, p. 536.

<sup>92</sup> *Ibid.* p. 567.

<sup>93</sup> *Ibid.* p. 155.

voici ce que j'ai trouvé dans un manuscrit qui est venu depuis peu à ma connaissance<sup>94</sup>

oppure

Peut-être qu'un jour les mémoires que j'ai recueillis tomberont entre les mains de quelqu'un qui s'exercera sur cette matière, et qui s'en acquittera mieux que moi: maintenant je n'acheverai que l'histoire de notre héroïne<sup>95</sup>.

Spesso poi l'io narrante introduce i brani in versi fingendo di averli tradotti, con qualche approssimazione, dal loro idioma originario:

Parmi les airs qui furent chantés, il y en eut un qui plut particulièrement à Psyché. Je vais vous en dire les paroles, que j'ai mises en notre langue au mieux que j'ai pu<sup>96</sup>.

Altrove invece le fonti invocate possono essere, più insolitamente, elementi della natura incaricati di custodire la memoria degli eventi mitici:

Ce sont les Échos de ces rochers qui nous ont appris la mort de ces deux soeurs. Ils la contèrent quelque temps après au Zéphire. Lui, incontinent, en alla porter la nouvelle au fils de Vénus, qui le régala d'un fort beau présent<sup>97</sup>.

In qualche caso, però, questo curioso e per nulla infallibile sistema di trasmissione delle notizie di cui si avvale la natura si inceppa sul più bello:

Psyché chanta beaucoup d'autres choses qui n'avaient aucune suite, et que les oiseaux de ces lieux ne purent par conséquent retenir ni nous les apprendre<sup>98</sup>.

Nei *Contes*, l'esibizione dell'intertestualità è onnipresente: in primo luogo nei prologhi, dove l'autore si mostra nelle vesti del poeta artigiano, dotato di piena padronanza dei trucchi del mestiere e capace tanto di alternare le sue fonti quanto di modificarne liberamente episodi e dettagli. Ma l'intertestualità si esibisce anche nel cuore della narrazione. Uno degli esempi più divertenti è il ricorso ad Ariosto stesso come garante della verosimiglianza, a proposito delle conquiste facili e ripetute di Astolphe e Joconde. Come al solito, viene ipotizzata una critica da parte di lettori esigenti, definiti ironicamente *esprits forts*, come se si trattasse di una questione religiosa. Il narratore si confessa ipocritamente inesperto in materia e chiama a testimonia nientemeno che Ariosto, autore non

---

<sup>94</sup> *Ibid.* p. 152.

<sup>95</sup> *Ibid.* p. 212.

<sup>96</sup> *Ibid.* p. 143.

<sup>97</sup> *Ibid.* p. 218.

<sup>98</sup> *Ibid.* p. 234.

certo noto per il suo rispetto della verità storica. La Fontaine insomma fa del poeta italiano lo stesso uso che questi faceva di Turpino:

J'entends déjà maint esprit fort  
M'objecter que la vraisemblance  
N'est pas en ceci tout à fait.  
Car, dira-t-on, quelque parfait  
Que puisse être un galant dedans cette science,  
Encor faut-il du temps pour mettre un cœur à bien.  
S'il en faut, je n'en sais rien;  
Ce n'est pas mon métier de cajoler personne :  
Je le rends comme on me le donne ;  
Et l'Arioste ne ment pas.  
Si l'on voulait à chaque pas  
Arrêter un conteur d'histoire,  
Il n'aurait jamais fait, suffit qu'en pareil cas  
Je promets à ces gens quelque jour de les croire<sup>99</sup>.

Anche Boccaccio può servire da *auctoritas* per avvalorare una verità un po' scomoda, come quella che le fanciulle destinate al convento non si disinteressano affatto dell'amore terreno. In questo caso il narratore, lungi dall'esibire la solita libertà nel modificare l'intreccio originario, afferma di essersi limitato a rimare la novella:

[...] au moins l'ai-je ouï dire ;  
car pour ce point je parle sans savoir.  
Boccace en fait certain conte pour rire,  
Que j'ai rimé comme vous allez voir<sup>100</sup>.

Queste manifestazioni di irresponsabilità si riducono talvolta anche a semplici frasette incidentali che torneranno spesso anche nelle favole: esse alludono genericamente all'esistenza di una tradizione precedente senza che la fonte venga specificata. Per esempio, "ce dit l'histoire"<sup>101</sup>, "la chronique le dit"<sup>102</sup>, ecc. Talvolta, invece, il narratore fa riferimento scherzoso a opinioni espresse da altri o a voci riportate, magari per suggerire un'interpretazione più maliziosa del comportamento di un personaggio:

On dit même qu'en peu de temps  
Elle perdit la mémoire  
De ses deux derniers galants :

---

<sup>99</sup> *ŒC*, p. 566.

<sup>100</sup> *Ibid.* p. 694.

<sup>101</sup> *Ibid.* p. 614.

<sup>102</sup> *Ibid.* p. 633.

Je n'ai pas peine à le croire<sup>103</sup>.

Altre formule: “Car quelqu'un m'a dit, entre nous”<sup>104</sup> oppure “Aucuns m'ont assuré comme chose constante”<sup>105</sup>.

Nelle *Fables*, espressioni come “dit-on” o “à ce que dit l'histoire” accrescono la *cocasserie* del tono, contrastando, per la loro solennità, con il *décor* familiare e il contenuto umile degli apologhi. Anche i riferimenti alle fonti sono frequenti e talvolta fuorvianti. Se nella dedica in versi, l'intera raccolta è posta sotto l'insegna di Esopo – che in questo caso è più un indicatore di genere che il mitico autore cui è attribuito un corpus testuale – i singoli apologhi esibiscono talvolta altre fonti, non sempre reali. Come in *Le Milan, le Roi et le Chasseur*, dove il tocco di straniamento apportato dalla falsa attribuzione dell'apologo all'indiano Pilpay e dalla digressione non richiesta sulla metempsicosi, fa cadere in parte la responsabilità dell'autore riguardo al contenuto piuttosto critico – lo abbiamo visto – della favola nei confronti del re: “Pilpay fait près du Gange arriver l'aventure”<sup>106</sup>. In *Le Lièvre et la Perdrix*, Esopo viene citato solo per introdurre una favola che l'autore si attribuisce, pur avendola in realtà ricavata da Fedro:

Le sage Ésope dans ses fables  
Nous en donne un exemple ou deux.  
Celui qu'en ces vers je propose,  
Et les siens, ce sont même chose<sup>107</sup>.

La Fontaine alterna, inoltre, un atteggiamento di pura sottomissione nei confronti del suo *auctor*, a dichiarazioni di indipendenza in cui osa contestarne apertamente alcune posizioni, magari di non grande portata. Il primo atteggiamento è palese nell'incipit di una delle favole probabilmente più antiche:

Toute puissance est faible, à moins que d'être unie.  
Écoutez là-dessus l'esclave de Phrygie.  
Si j'ajoute du mien à son invention,  
C'est pour peindre nos mœurs, et non point par envie ;  
Je suis trop au-dessous de cette ambition.  
Phèdre enchérit souvent par un motif de gloire ;

---

<sup>103</sup> *Ibid.* p. 678.

<sup>104</sup> *Ibid.* p. 669.

<sup>105</sup> *Ibid.* p. 670.

<sup>106</sup> *Fables*, XII, 12; *ibid.* p. 477.

<sup>107</sup> *Fables*, V, 17; *ibid.* p. 199.

Pour moi de tels pensers me seraient malséants<sup>108</sup>.

La timida rivendicazione di uno spazio di originalità è il risultato dell'imitazione di un verso di Fedro: essa è dunque *cautionnée* da un *auctoritas* nei confronti della quale subito dopo il poeta ammette la propria inferiorità. In *Le Loup et le Renard*, viceversa, con una disquisizione che funge da esordio, il narratore propone al lettore un vera e propria questione zoologica, prendendo posizione ostentatamente contro il suo maestro. Il tutto senza scopo apparente, visto che in primo luogo la favola non fa parte della tradizione propriamente esopica, in secondo luogo l'apologo, lungi dal confermare l'opinione del favolista moderno, dà ragione a Esopo:

Mais d'où vient qu'au Renard Ésope accorde un point ?  
C'est d'exceller en tours pleins de matoiserie.  
J'en cherche la raison, et ne la trouve point.  
Quand le Loup a besoin de défendre sa vie,  
Ou d'attaquer celle d'autrui,  
N'en sait-il pas autant que lui ?  
Je crois qu'il en sait plus, et j'oserais peut-être  
Avec quelque raison contredire mon maître.  
Voici pourtant un cas où tout l'honneur échut  
À l'hôte des terriers.<sup>109</sup>

#### 10. Le "confidenze" dell'autore

Ma le intrusioni dell'io non sono finalizzate esclusivamente a mettere a nudo i trucchi del mestiere poetico: in molti casi, esse palesano piuttosto l'"ideologia", i gusti o i tratti psicologici dell'autore, fornendo informazioni che contribuiscono a renderlo, agli occhi del pubblico, un personaggio a tutto tondo. Naturalmente, egli dovrà astenersi da ogni insistito compiacimento autobiografico, evitando, in conformità con i dettami dell'etica galante e mondana, di rendersi importuno con un'eccessiva sottolineatura del proprio *moi*.

Già nella seconda versione di *Adonis*, l'impersonalità della poesia epica è rotta non solo dalle generiche intrusioni, già ricordate, da parte del narratore eterodiegetico, ma anche da un'allusione velata alla donna (vera o fittizia) amata

---

<sup>108</sup> *Fables*, IV, 18; *ibid.* p. 165.

<sup>109</sup> *Fables*, XI, 6; *ibid.* p. 436.

dal poeta, allusione che ha lo scopo di riempire il vuoto creato dalla soppressione dell'elogio di Fouquet dopo la disgrazia e l'arresto di quest'ultimo. La scrittura del poemetto è presentata come una sorta di *pis-aller* rispetto al progetto di "chanter la gloire" di Aminte: tuttavia, scegliendo di celebrare in toni elegiaci un amore infelice, il poeta non si allontana troppo dalla sua originaria preoccupazione. Anche qui, dunque, un accenno di *consubstantialité*: una stretta correlazione è infatti istituita tra vicissitudini personali e materia del poemetto, secondo uno schema che non può non ricordare l'esordio del poema ariostesco. Ariosto, infatti, istituiva a sua volta un parallelo tra la propria vicenda privata e quella dell'eroe, entrambi condotti alla pazzia dalla donna amata. Là come qui la scrittura, con effetto di lieve ironia, si presenta come prolungamento quasi involontario dell'esperienza psicologica dell'autore.

Questo riferimento iniziale a Aminte sarà ripreso, in seguito, solo quando il narratore si troverà ad eseguire un vero e proprio pezzo di bravura: il ritratto di Venere<sup>110</sup>. Il brusco accostamento tra la dea e la donna costituisce un'inattesa compenetrazione tra testo e contesto, e un'indebita intrusione, nell'ambito del passato assoluto del mito, della situazione personale e presente del poeta (allusione certo meno legittima qui che non in sede proemiale). Questo gusto dell'allusione velata a personaggi reali attraverso il ricorso a nomi di convenzione è una delle caratteristiche più ricorrenti della poesia mondana: un aspetto che tornerà anche nel *Songe de Vaux*, dove il personaggio di Aminte si presta, come lo stesso poeta ha cura di avvertire il lettore, a diversi tipi di decifrazione<sup>111</sup>. In generale, però, a differenza di altri narratori contemporanei come Madeleine de Scudéry, il poeta si guarda bene dal fornire indicazioni chiare sull'identità "reale" dei personaggi che mette in scena, accontentandosi di stimolare, senza appagarla, la curiosità del lettore: questi potrà, se vuole, cimentarsi nella decifrazione, per l'autore ciò che conta è il generico potere evocativo di questi *noms de Parnasse* attinti soprattutto al patrimonio europeo della pastorale. Il suo atteggiamento ricorda, quindi, quello di Furetière che,

---

<sup>110</sup> Cfr. *ŒD*, pp. 6-7.

<sup>111</sup> Cfr. *infra*, pp. 165-166.

nell'*avertissement* del suo *Roman bourgeois* (1666), aveva provocato il lettore in questi termini: “Je sais bien que le premier soin que tu auras en lisant ce roman, ce sera d'en chercher la clef; mais elle ne te servira de rien, car la serrure est mêlée”<sup>112</sup>.

I riferimenti precisi a persone o eventi della biografia del poeta, dunque, sono meno numerosi di quanto ci si aspetti nel complesso dell'opera di La Fontaine: una caratteristica, questa, che si approfondisce nei testi, più ambiziosi e impegnativi, della maturità<sup>113</sup>. Nell'epilogo alla prima raccolta di favole, ad esempio, il riferimento puntuale alla donna amata cede il posto a un'allusività vaga ed elegante, certamente più adatta al tono generale dell'opera. L'allusione “pubblicitaria” a *Psyché* risponde allo stesso gusto ariostesco già incontrato nel proemio di *Adonis*; anch'essa, infatti, istituisce scherzosamente una relazione “necessaria” tra la follia amorosa del poeta e l'argomento dell'opera, cercando ragioni psicologiche per giustificare il passaggio da un genere letterario all'altro:

Amour, ce tyran de ma vie,  
Veut que je change de sujets ;  
Il faut contenter son envie.  
Retournons à Psyché : Damon, vous m'exhortez  
À peindre ses malheurs et ses félicités.  
J'y consens : peut-être ma veine  
En sa faveur s'échauffera.  
Heureux si ce travail est la dernière peine  
Que son époux me causera<sup>114</sup>.

Molto si è discusso anche sull'identità di Climene, protagonista del ciclo di quattro elegie pubblicate per la prima volta nella raccolta *Fables nouvelles et autres poésies* (1671). A prescindere da questo problema piuttosto secondario, le elegie forniscono un quadro interessante sul rapporto che il “personaggio” La Fontaine istituisce con la passione amorosa. Il poeta, infatti, sovverte sottilmente le norme di genere, screditando con un'evidente sordina ironica l'atteggiamento melanconico e la convenzionale disperazione dell'amante elegiaco. L'evocazione insistita delle precedenti esperienze sentimentali è già

---

<sup>112</sup> Antoine Furetière, *Le Roman bourgeois*, Paris, Flammarion, 2001, p. 69.

<sup>113</sup> A proposito dell'ambiguità delle sue “confidenze” cfr. Roger Duchêne, “La Fontaine ou les fausses confidences”, in AAVV, *L'esprit et la lettre. Mélanges offerts à Jules Brody*, éd. par Louis Van Delft, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1991, pp. 85-91.

<sup>114</sup> *Fables, Epilogue; ŒC*, p. 241.

difficilmente conciliabile con l'intensità proclamata della nuova passione, e quadra perfettamente con l'immagine, presente anche altrove, di un poeta "condannato" all'incostanza amorosa:

Que faire? Mon destin est tel qu'il faut que j'aime,  
On m'a pourvu d'un cœur peu content de lui-même,  
Inquiet, et fécond en nouvelles amours :  
Il aime à s'engager, mais non pas pour toujours<sup>115</sup>.

Ma si tratta di un'incostanza tutta negativa, coronata da una serie interminabile di insuccessi la cui evocazione, pervasa di un innegabile *humour*, è preceduta da una comprensibile recriminazione nei confronti di Amore:

Considère, cruel, quel nombre d'inhumaines  
Se vante de m'avoir appris toutes tes peines ;  
Car, quant à tes plaisirs, on ne m'a jusqu'ici  
Fait connaître que ceux qui sont peines aussi<sup>116</sup>.

Le più convenzionali immagini della poesia amorosa sono dunque attraversate da un soffio di ironia che le mette a distanza. Consapevole fin dalla prima elegia che Climene è ancora legata al proprio amante defunto, il poeta si illude comunque di poterla conquistare, lasciandosi anche andare ad affermazioni piuttosto presuntuose e mal conciliabili con ciò che sappiamo delle sue esperienze passate ("J'aimerais autant être une cendre infertile/ que d'enfermer un cœur par vos traits méprisé:/ Clymène, il m'est nouveau de le voir refusé"<sup>117</sup>). L'effetto della disillusione finale risulta tanto più divertente per il lettore in quanto dà luogo a una vivace scena dialogata in cui tutte le attenzioni che il poeta rivolge alla donna sono da lei confrontate sfavorevolmente con comportamenti analoghi dell'amante precedente:

[...] Si mes tristes pensées  
Vous sont avec quelque art sur le papier tracées,  
"Cléandre, dites-vous, avait cet art aussi".  
Si par de petits soins j'exprime mon souci,  
"Il en faisait autant, mais avec plus de grâce".  
Enfin, si l'on vous croit, en rien je ne le passe<sup>118</sup>.

---

<sup>115</sup> *ŒD*, p. 603.

<sup>116</sup> *Ibid.* p. 601.

<sup>117</sup> *Ibid.* p. 605.

<sup>118</sup> *Ibid.* p. 608.



L'incostanza amorosa si unisce dunque a una certa goffaggine e a un'infantile tendenza a trasfigurare indifferentemente tutte le donne amate, come il poeta osservava con autoironia già nel testo giovanile in prosa dedicato a Mlle Colletet:

Savez-vous pas bien que, pour peu que j'aime, je ne vois dans les défauts des personnes non plus qu'une taupe qui aurait cent pieds de terre sur elle ? [...] Dès que j'ai un grain d'amour, je ne manque pas d'y mêler tout ce qu'il y a d'encens dans mon magasin: cela fait le meilleur effet du monde; je dis des sottises en vers et en prose, et serais fâché d'en avoir dit une qui ne fût pas solennelle; enfin je loue de toutes mes forces. [...] Ce qu'il y a, c'est que l'inconstance remet les choses en leur ordre<sup>119</sup>.

L'incostanza, insomma, sarebbe una sorta di antidoto contro la tendenza a lodare *à tort et à travers*: l'atteggiamento *négligent* ha qui ovviamente la funzione di stigmatizzare gli eccessi dell'amante petrarchista e melanconico.

Eccessi in cui il poeta non rischia di cadere, a giudicare da uno dei testi più importanti del periodo giovanile, in cui sono già presenti tutti i tratti fondamentali dell'*ethos* lafontainiano: si tratta della *Lettre à M. D. C. A. D. M.*, che valse a La Fontaine l'ammirazione entusiastica di Madame de Sévigné e servì al poeta come lettera di presentazione presso il *Surintendant*. La facoltà di sublimare la realtà propria del linguaggio figurale è stigmatizzata nel momento stesso in cui la si mette in atto. L'atteggiamento dell'*amoureux transi* e il luogo comune della morte causata da amore sono così messi alla berlina:

Car tous vos coups  
Ne sont pas doux  
Comme ils le semblent:  
Le cœur dès l'abord ils nous emblent.  
Puis le repos, puis le repas,  
Puis ils font tant qu'ils causent le trépas.

Je vis pourtant, à ne vous point mentir:  
Que servirait de déguiser les choses?  
Mais comment vis-je? Et qu'il nous faut pâtir  
Dans vos prisons, où l'on fait longues poses!<sup>120</sup>

L'atmosfera di *gaieté* lievemente blasfema in cui è immerso questo brano che esalta i nascosti *appas* di una badessa smaschera già di per sé la convenzionalità delle iperboli galanti, culminando in quel *je vis pourtant, à ne vous point mentir*,

---

<sup>119</sup> *Ibid.* p. 487.

<sup>120</sup> *Ibid.* p. 492.

che rende esplicito l'atteggiamento di giocosa disinvoltura adottato dal poeta nei confronti della passione amorosa. Trova qui una delle sue prime manifestazioni quell'irriverenza verso la religione e i suoi rappresentanti che caratterizzerà soprattutto il narratore dei *Contes*. La semplicità dell'abito monacale che, nascondendo, stimola la fantasia più di qualsiasi abbigliamento di corte, anticipa le riflessioni maliziose del *conteur* anche sull'importanza della *négligence* nella *toilette* femminile<sup>121</sup>. Le abituali personificazioni galanti assumono in questo passo deliziosamente “superficiale” connotazioni chiaramente sensuali e un po' blasfeme:

Ce même jour, pour le certain,  
 Amour se fit bénédictin;  
 Et sans trop faire la mutine,  
 Vénus se fit bénédictine;  
 Les Ris, ne bougeant d'avec vous,  
 Bénédictins se firent tous;  
 Et les Grâces, qui vous suivirent,  
 Bénédictines se rendirent:  
 Tous les dieux qu'en Cypre on connoît  
 Prirent l'habit de Saint-Benoît.

Vous vêtir d'or, ce serait grand dommage,  
 Puisque en habits sans coûts et sans façon  
 De triompher votre beauté fait rage;  
 Si qu'à la Cour elle en ferait leçon.  
 Pardonnez-moi si j'ai quelque soupçon  
 Que cet habit dont vous êtes vêtue,  
 En vous voilant, soit receleur d'appas:  
 N'en est-il point dont il puisse à ma vue  
 Se confier? Je ne le dirais pas.<sup>122</sup>

L'adozione di un *ethos* a generica coloritura libertina e epicurea (più specificamente la versione anacreontica e “leggera” dell'epicureismo) è assai evidente in tutta la produzione del periodo Fouquet: *gaieté*, disinvoltura e incostanza amorosa, voyeurismo compiaciuto, irriverenza nei confronti della religione e dei suoi rappresentanti. La satira antimonastica, già manifestatasi nella ballata sul *Siège des Augustins* e che troverà ulteriore espressione nelle due *pièces* sulla morale di Escobar, adotta forme più blande e attenuate nella produzione specificamente mondana. Nell'epistola in versi sulla *pension*

<sup>121</sup> Cfr. J. Lapp, *Aesthetics of negligence*, cit., pp. 146-154.

<sup>122</sup> *ŒD*, p. 493.

*poétique*, ad esempio, il poeta lamenta di essere poco adatto alle tematiche della devozione (“on me voit peu sur tels sujets écrire”<sup>123</sup>), suggerendo maliziosamente la noia che queste susciterebbero in un pubblico mondano. La pressione dei codici di genere, in questi componimenti determinati da particolari occasioni mondane o legati alle esigenze del mecenatismo, è molto meno forte che nelle opere di ampio respiro narrativo (*Psyché*), appartenenti a generi più alti e codificati (*Adonis*, *Saint-Malc*) o assemblate in raccolte unitarie e coerenti (*Fables*, *Contes*). Possiamo, quindi, cogliervi più facilmente la formazione di una figura di autore certo in parte determinata dalle contingenze della società mondana e dalle modalità generali dell’*ethos* galante, ma anche dotata di caratteristiche individuali: essa sarà destinata poi a riprodursi nelle opere maggiori, combinandosi in modo vario con l’immagine dell’autore dettata dalla tradizione e dalle norme di uno specifico genere letterario.

Coerenti con questo epicureismo da salotto sono gli elogi del sonno, del sogno e della  *paresse* che costellano l’opera di La Fontaine: determinante per la nascita della leggenda del *Bonhomme*, ad esempio, è il celebre *Épitaphe d’un paresseux*, riconosciuto già dai contemporanei come ideale autoritratto del poeta<sup>124</sup>:

Jean s’en alla comme il était venu,  
Mangea le fonds avec le revenu,  
Tint les trésors chose peu nécessaire.  
Quant à son temps, bien le sut dispenser :  
Deux parts en fit, dont il soulait passer  
L’une à dormir, et l’autre à ne rien faire<sup>125</sup>.

La sottolineatura della pigrizia, del sonno e della dispersione delle energie psichiche ne fanno un ideale *pendant* del secondo *Discours*. Naturalmente, non si tratta di capire se queste caratteristiche fossero proprie dell’uomo La Fontaine, ma quali sottintesi e quali finalità avesse all’epoca la scelta di un simile *ethos*. Sappiamo che questi argomenti erano particolarmente apprezzati nell’ambiente neoepicureo di Fouquet ed erano un tratto specifico della poesia di Pellisson<sup>126</sup>.

---

<sup>123</sup> *Ibid.* p. 495.

<sup>124</sup> Cfr. a questo proposito la nota di Clarac, *ibid.* p. 883.

<sup>125</sup> *Ibid.* pp. 495-496.

<sup>126</sup> Cfr. Judd Hubert, *La Fontaine et Pellisson*, cit. *passim*.

Il sonno, però, è anche una versione “corporale” e tipicamente negligente dell’ispirazione: questo aspetto, orchestrato più ampiamente nel *Songe de Vaux*<sup>127</sup>, compare anche in alcuni dei componimenti lirici del periodo, come l’*épître À M. Le Surintendant*, in cui il poeta

[..] pour tenir ce qu’il promet  
Va souvent au sacré Sommet,  
Et, n’épargnant aucune peine,  
Y dort après tout d’une haleine  
Huit ou dix heures réglément<sup>128</sup>.

Gli studi di Boris Donn  hanno poi rivelato che una poetica del sogno o, per meglio dire, della *rêverie* sottende i progetti narrativi ed encomiastici del *Songe de Vaux* e delle *Amours de Psych *<sup>129</sup>. La tradizione letteraria del sogno allegorico viene chiamata in causa, nell’*avertissement* del *Songe*, per conferire legittimit  a un testo che, peraltro, si conforma perfettamente alle connotazioni etiche e psicologiche dell’autore quali emergono dalla contemporanea produzione lirica. Acante, esplicita controfigura dell’autore, esprime nei confronti del sonno una sorta di atto di sudditanza:

Tu sais que j’ai toujours honor  tes autels;  
Je t’offre plus d’encens que pas un des mortels<sup>130</sup>.

Anche Poliphile, narratore di secondo grado di *Psych *, attraverso le osservazioni un po’ gratuite di cui dissemina il racconto, insiste spesso sul piacere del sonno e sulla sua invincibile forza di persuasione<sup>131</sup>. Ma se vi   un brano di quest’opera che riassume tutto lo spettro dei gusti del poeta   naturalmente l’inno alla volutt . Anche questo stacco lirico, in virt  della particolare struttura enunciativa del testo,   attribuito a Poliphile e non al narratore di primo grado: ci  non impedisce che questo straordinario “ritratto” ci fornisca indicazioni chiave sull’*ethos* del poeta. Ne risulta l’immagine di un

---

<sup>127</sup> Cfr. *infra*, pp. 156ss.

<sup>128</sup> * D*, p. 502.

<sup>129</sup> Cfr. Boris Donné, *La Fontaine et la poétique du songe. Récit, rêverie et allégorie dans Les Amours de Psyché*, Paris, Champion, 1995.

<sup>130</sup> * D*, p. 83.

<sup>131</sup> Cfr. *Ibid.* p. 169: “car, c’était un des plaisirs de ce beau séjour que de bien dormir”; p. 173: “Il dormait à la manière d’un dieu, c’est-à-dire profondément”; p. 197: “L’odeur de ces fleurs, ou la lassitude, ou d’autres secrets dont Morph e se sert, l’assoupirent incontinent. J’ai toujours cru, et le crois encore, que le sommeil est une chose invincible. Il n’y a proc s, ni affliction, ni amour qui tienne”.

esteta *ante litteram* che riesce, tramite una sorta di disciplina interiore improntata alla *gaieté*, a trasformare tutto in piacere, anche gli stati d'animo che più confinano con una condizione depressiva e rischiano di mutarsi in *mélancolie*<sup>132</sup>. I celebri quattro versi che giustappongono tutte le passioni del narratore (“J’aime le jeu, l’amour, les livres, la musique,/ la ville et la campagne...”) concordano perfettamente con ciò che ricaviamo anche dal resto della produzione; ad esempio dalla *Relation d’un voyage*, dove il personaggio dell’autore è messo in scena a lungo e senza schermi. Anche in quest’opera, egli si rappresenta nell’atto di volgere in esperienza di piacere una condizione negativa come il viaggio imposto dall’autorità monarchica per raggiungere un luogo di confino. Tutte le osservazioni che il narratore fa su di sé nel corso del resoconto (sulla sua inclinazione al sonno, sulla predilezione per giardini e luoghi campestri, sul piacere della *promenade*, sull’apprezzamento per la bellezza femminile che confina con una sorta di distratta noncuranza nei confronti dei legami coniugali, sulla distrazione, sui gusti artistici e architettonici ancora legati alla *Renaissance*, sul piacere della *plainte*<sup>133</sup>, sulla scarsa inclinazione per le cerimonie e i temi religiosi) orchestrano quindi in maniera più ampiamente narrativa indicazioni già presenti nei testi lirici antecedenti. Ne risulta un autoritratto dall’autore costruito, in questa prima fase, per aggiunte successive: in seguito, senza bisogno di essere ulteriormente specificato, esso andrà ad alimentare le più discrete *confidences* che punteggiano i *Contes* e le *Fables* e che faranno di La Fontaine, per generazioni di lettori, in primo luogo un personaggio letterario.

Nelle *Fables*, data la tonalità generale dell’opera e la sua finalità didattica, questi spunti di poesia soggettiva saranno supportati da una maggiore profondità di riflessione e da un maggior valore di esemplarità. Sintomatico, per questo aspetto, l’esordio della favola *Le mal marié*, dove il narratore riprende quella sottile vena misogina e quell’avversione nei confronti del matrimonio che facevano parte del suo personaggio fin dai tempi del debutto poetico. Una vera e

---

<sup>132</sup> Per un’analisi più approfondita di questo brano, cfr. *infra*, pp. 191-193.

<sup>133</sup> Cfr. *ŒD*, p. 548.

propria leggenda si era formata sulla sua noncuranza nei confronti del legame coniugale a partire dagli aneddoti divulgati da Tallemant des Réaux. La Fontaine valorizza questi elementi autobiografici lasciandosi andare a “confidenze personali”, capaci di dare maggior rilievo alla lezione dell’apologo:

Que le bon soit toujours camarade du beau,  
Dès demain je chercherai femme ;  
Mais comme le divorce entre eux n’est pas nouveau,  
Et que peu de beau corps hôtes d’une belle âme  
Assemblent l’un et l’autre point,  
Ne trouvez pas mauvais que je ne cherche point.  
J’ai vu beaucoup d’Hymens, aucuns d’eux ne me tentent :  
Cependant des humains presque les quatre parts  
S’exposent hardiment au plus grand des hasards ;  
Les quatre parts aussi des humains se repentent.  
J’en vais alléguer un qui, s’étant repenti, [...] <sup>134</sup>

Ma l’allusione resta vaga e discreta: l’atteggiamento di prudente astensione che il narratore si attribuisce serve soprattutto a evidenziare per contrasto la folle avventatezza della maggior parte degli uomini. Quindi, la pretesa “confidenza” (ingannevole perché l’autore in quel periodo era sposato e non poteva in alcun modo pensare a un altro *hymen*) lascia subito spazio alle considerazioni generali che costituiscono la specifica lezione dell’apologo.

Nei *Contes*, le confidenze del narratore sono quasi tutte espressione dell’ideologia dell’opera e quindi riguardano più sovente la condotta in ambito amoroso o più specificamente sessuale. Esse subiscono però anche oscillazioni e rettifiche a seconda che il narratore esprima in maniera diretta i dettami della morale libertina e si presenti quindi come un *roué* o un esperto in strategie di seduzione, oppure che adotti un atteggiamento ipocrita affermando di parlare solo per sentito dire e negando di avere esperienza in quell’ambito. L’ideologia dell’opera è espressa anche dalle numerose massime che punteggiano la narrazione, una caratteristica, questa, che è propria di tutta la produzione dell’autore e che troverà, anche in questo caso, la più compiuta espressione nelle *Fables*. Anche i testi precedenti sono disseminati di osservazioni di portata generale su vari aspetti della vita e del comportamento umano, talvolta anche un po’ *déplacées* rispetto al contesto oppure sovvertite dall’ironia e dalla litote. Ma

---

<sup>134</sup> *Fables*, VII, 2; *ÆC*, p. 251.

certamente nelle *Fables* e nei *Contes* il carattere sentenzioso della scrittura di La Fontane si approfondisce sensibilmente. Nelle *Fables*, la massima fa parte statutariamente del genere letterario e ha la sua sede privilegiata nella *moralité*, che segue o precede il *récit*. Ma, come è noto, La Fontaine non si attiene strettamente alle norme di genere, talvolta sdoppia la *moralité* oppure ne anticipa gli aspetti essenziali già all'interno del *récit*. Quest'ultimo è dunque, a sua volta, popolato di massime, in rapporto più o meno diretto con la morale complessiva che guida il disegno narrativo.

La classificazione degli interventi autoriali nell'opera di La Fontaine potrebbe andare avanti ancora a lungo, ma naturalmente essa troverà ulteriore spazio nella terza parte, nell'analisi delle singole opere. Ciò che intendo sottolineare, prima di concludere, è che tutti i tipi di intervento analizzati tendono a conferire alla scrittura di La Fontaine l'apparenza di una *causerie* improvvisata sul momento, improntata ai modi di dire, alle esitazioni e ai lapsus della lingua parlata. La sua opera, dunque, si inserisce pienamente all'interno di quella tradizione della scrittura come presenza che abbiamo cercato di delineare in 2.1 sulla scorta di importanti studi come quello di Gérard Défaux<sup>135</sup>. Abbiamo anche visto, però, come questa apparente facilità nasconda in realtà una riflessione metalinguistica assai complessa sui procedimenti della scrittura e della creazione letteraria, i quali risultano dunque messi a distanza e illuminati di luce critica nel momento stesso in cui vengono utilizzati: l'apparente *aisance* compositiva è parente prossima di quella *facilité* che, secondo Pellisson, deve apparire tale ai lettori pur essendo stata per l'autore *une des plus difficiles choses du monde*<sup>136</sup>. Niente di meno "naturale" della scrittura di La Fontaine, come ha ben visto Rousset<sup>137</sup>: essa si nutre costantemente di altra letteratura e, nel contempo, si denuncia come letteratura di secondo grado, costruita su convenzioni e *topoi* vecchi di secoli e ormai usurati. Una scrittura, dunque, fortemente basata sul mestiere, sulla conoscenza profonda delle norme di genere, sull'impercettibile rinnovamento dei luoghi comuni, una letteratura colta per

---

<sup>135</sup> Cfr. *supra*, pp. 48-49.

<sup>136</sup> Cfr. *supra* p. 59.

<sup>137</sup> Cfr. *supra* pp. 94.

eccellenza. Vedremo nel seguente capitolo quali ricadute abbia sull'immagine dell'autore il primo formarsi dello *champ littéraire* e la definizione progressiva di uno statuto sociale e di un "mestiere" dello scrittore. Non c'è dubbio che La Fontaine sia un professionista della penna, e questa realtà di fatto deve riflettersi anche sulle sue strategie di scrittura, benché l'estetica della negligenza, per sua natura, tenda a celare il proprio carattere artigianale e a veicolare l'immagine di uno scrittore dilettante che si esprime allo stesso modo tanto all'orale quanto allo scritto.



### II.3 *L'auctoritas limitata dello scrittore e il sistema dei generi*

Abbiamo visto quale ruolo primario La Fontaine attribuisca all'io d'autore per filtrare gli eventi narrati e orientare il giudizio del lettore su di essi; fino a qui niente di inusuale: tutta la narrativa tradizionale prevede che gli eventi siano presentati attraverso il punto di vista di un narratore attendibile, che ci trasmette su di essi un giudizio e delle informazioni che non potremmo ottenere in altro modo. Come ha ricordato Wayne Booth, questo procedimento comincerà ad essere avvertito come artificioso solo a partire dalla metà dell'Ottocento, quando scrittori come Flaubert e, sull'altra sponda dell'Atlantico, Henry James stabiliranno il dogma dell'impersonalità dell'autore<sup>1</sup>. Secondo la vulgata critica che ne deriverà, perché una narrazione sia riuscita, lo *showing* deve soppiantare il *telling*, lo scrittore deve depurare la narrazione da tutte le tracce della propria presenza e della propria coscienza giudicante limitandosi a "riflettere" la coscienza del personaggio. Tuttavia La Fontaine non si limita a utilizzare il commento autoriale per comunicarci le informazioni necessarie alla comprensione del testo e alla valutazione dei personaggi. Il narratore lafontainiano, per utilizzare ancora una espressione di Booth, si rappresenta drammaticamente e fa di se stesso uno dei personaggi più presenti e più indimenticabili dell'opera<sup>2</sup>. Attraverso i frequenti *apartés* con il lettore, parla di sé, definisce i propri tratti psicologici, enuncia discorsivamente un'ideologia, fa dell'ironia sui personaggi, esprime su di essi giudizi talvolta oscillanti o non attendibili, mette in evidenza i procedimenti di scrittura di cui si avvale, ecc. Di conseguenza, la scrittura nel suo farsi assume un'importanza maggiore rispetto alla materia stessa dello scrivere. Come abbiamo visto, la continuità di questa tipologia di narrazione è innegabile in tutto l'arco della produzione di La Fontaine, anche se si manifesta in forme e tonalità diverse da un'opera all'altra. Abbiamo anche cercato di dimostrare la continuità nei confronti di una certa

---

<sup>1</sup> Cfr. W. Booth, *Retorica della narrativa*, cit. *passim*.

<sup>2</sup> Cfr. *supra*, pp. 17-20.

tradizione di scrittura che, in mancanza di meglio, abbiamo definito, sulla scorta del saggio di Lapp, estetica della negligenza. Nel paragrafo intitolato “*Négligence et galanterie: l’io d’autore nel XVII secolo*”, sono state evidenziate, però, alcune discontinuità che la produzione letteraria secentesca manifesta nei confronti dei rappresentanti precedenti di questa tradizione. Tratterò ora più diffusamente di queste discontinuità cercando di metterne in evidenza le ricadute sull’opera di La Fontaine. A questo proposito, forzandone forse un po’ il senso, faccio ricorso alla nozione narratologica di autore implicito (“implied author”), introdotta già nella prima parte: abbiamo visto che, distinguendolo dal narratore, Booth lo definisce come una sorta di alter ego dell’autore, che il destinatario si costruisce a partire dall’opera, intesa come insieme di coerenze estetico-ideologiche e di scelte testuali. Questa distinzione è assai utile nei casi in cui il narratore si rappresenta drammaticamente, facendo ricorso all’ironia o addirittura deformando consapevolmente o inconsapevolmente la realtà; tra le due istanze si manifesta allora una distanza, che è assolutamente indispensabile cogliere per interpretare il testo nella maniera corretta. La mia ipotesi è che nei testi di La Fontaine vi sia una continuità nell’uso del narratore, che si rappresenta drammaticamente e fa uso di determinate figure, ma che, al di là di questa continuità di superficie, ogni opera abbia una propria coerenza interna e un proprio sistema di valori, che tende a coincidere con le regole e con l’ideologia di cui è portatore il genere letterario o la tradizione di scrittura in cui l’opera stessa si inserisce. Questi strumenti metodologici permettono dunque di rendere conto della dialettica che si instaura tra la continuità di certi procedimenti discorsivo-narrativi, descritti in II.2, e la superiore coerenza estetico-ideologica che caratterizza ogni singola opera. Cercherò di mostrare, in questo capitolo, che il *Songes*, *Psyché*, i *Contes*, le *Fables* e via di seguito tutte le altre opere dell’autore sono il frutto di un compromesso, di volta in volta diverso, tra le regole e le consuetudini del genere letterario, l’“ideologia” di cui è espressione, le scelte originali e innovative dell’autore e alcune *contraintes* esteriori, come la destinazione del testo, l’ambito in cui è concepito, il pubblico cui si rivolge, la posizione istituzionale dello scrittore. L’autore implicito assume quindi, di volta

in volta, connotati diversi, non di rado radicalmente divergenti, nonostante la continuità di certi procedimenti che rendono riconoscibile la “maniera” di La Fontaine in tutte le sue opere.

1. *L'ipoteca ideologica sull'io d'autore: antropologia giansenista e bienséances mondane*

La prima delle *contraintes* esteriori che pesano sulla rappresentazione esplicita dell'io in sede letteraria è – ho già avuto modo di accennarlo – il diffondersi di un'antropologia di stampo giansenista che nega la possibilità stessa di valori puramente umani: l'uomo, radicalmente corrotto dal peccato originale, non è in grado di seguire, avvalendosi della propria libera volontà, una condotta basata su principi saldi e coerenti. La psiche, soggetta alle *puissances trompeuses*, in primo luogo l'amor proprio, non è trasparente a se stessa: incapace di conoscersi fino in fondo, essa è portata a nascondere dietro false ragioni i veri interessi del cuore. Di conseguenza, ogni virtù che non sia sostenuta dalla grazia divina diventa un vizio travestito, un *raffinement d'orgueil*. Paul Bénichou ha descritto in sintesi vigorosa il diffondersi di questa nuova antropologia anche in autori non direttamente legati al “partito” giansenista:

Mais qu'il s'agisse de pesants traités ou de réflexions brèves, d'ouvrages doctrinaux ou d'écrits mondains, la littérature morale du siècle de Louis XIV semble concentrée toute entière autour du problème de la grandeur de l'homme ou de sa bassesse, de l'élévation de ses instincts ou de leur brutalité<sup>3</sup>.

In questo grande *partage* tra sostenitori e detrattori della natura e dei valori umani, La Fontaine assume una posizione in un certo senso intermedia, che è poi la posizione dominante nell'ambito della cultura mondana. Questa, infatti, è ampiamente consapevole dell'onnipresenza dell'amor proprio e del carattere potenzialmente distruttivo degli istinti naturali: il ristabilimento dell'autorità monarchica dopo il caos della Fronda segna inevitabilmente la crisi dei valori aristocratici, basati proprio sulla sublimazione degli istinti e sulla celebrazione

---

<sup>3</sup> Paul Bénichou, *Morales du grand siècle*, cit. p. 129.

della libera volontà umana. La cultura dell'*honnêteté* è una cultura sostanzialmente conformista e filomonarchica che bandisce gli argomenti politici dalle conversazioni eleganti e si incarica di smussare l'aggressività naturale di ogni essere umano convogliandola nel gioco e imbrigliandola nelle *bienséances* della conversazione. Se l'amor proprio non può essere eliminato e se la *libido dominandi* rimane il movente segreto di ogni individuo nel commercio mondano, la paura del ridicolo e della sanzione sociale permettono di tenere a freno le smanie di protagonismo dell'io. Tutti i trattati di comportamento insistono infatti sulla necessità di parlare di sé il meno possibile, di non cercare il *trait d'esprit* in modo insistito o affettato, di esprimere con discrezione le proprie opinioni, senza dare l'impressione di volerle imporre. L'*honnêteté* si presenta, insomma, come una disciplina volta a censurare almeno le manifestazioni esteriori dell'amor proprio, senza per questo cessare di essere una strategia di seduzione e di conquista rispetto all'uditorio. Questa dialettica è evidente in una delle *Réflexions diverses* di La Rochefoucauld, dove il moralista, pur premettendo che "on se préfère toujours à ceux avec qui on se propose de vivre, et on leur fait presque toujours sentir cette préférence", propone, cercando di delineare un modello ideale di *honnêteté*, una sorta di soluzione di compromesso:

Il faudrait du moins savoir cacher ce désir de préférence, puisqu'il est trop naturel en nous pour nous en pouvoir défaire; il faudrait faire son plaisir et celui des autres, ménager leur amour-propre et ne le blesser jamais<sup>4</sup>.

La Fontaine si inserisce perfettamente in questo orizzonte culturale, anzi la società galante che fa da contesto alla sua prima produzione porta all'estremo gli aspetti già menzionati della cultura dell'*honnête homme*. In uno dei più importanti e recenti sforzi di definizione della *galanterie* letteraria, Delphine Denis affronta questo fenomeno storico-culturale alla luce di categorie moderne, tra cui quella di autore<sup>5</sup>. A suo parere, la nozione di autore come oggi la intendiamo è inapplicabile a una pratica di scrittura così diversa dalla nostra,

---

<sup>4</sup> La Rochefoucauld, *De la société*, in *Réflexions ou Sentences et Maximes morales* (suivi de) *Réflexions diverses*, éd. présentée, établie et annotée par Jean Lafond, Paris, Gallimard, "Folio", 1976, p. 163.

<sup>5</sup> Cfr. D. Denis, *Le Parnasse galant*, cit. pp. 129-188.

come quella che si manifesta nei *salons* della metà del secolo. La frequenza, in ambito galante, di fenomeni come l'anonimato, lo pseudonimato, l'uso delle firme troncate o delle iniziali, particolarmente evidente nelle raccolte collettive prodotte dai diversi circoli mondani, manifesta una tendenza generale all'*effacement* del nome, che è il segnale di un generale rifiuto dell'individualità dell'autore a favore di un'identità collettiva, di gruppo. Inoltre, le caratteristiche che definiscono il *galant homme* (*enjouement, aisance*, capacità di seduzione) non devono essere attribuite direttamente dall'autore a se stesso: esse devono essere manifestate soltanto esibendo l'appartenenza al gruppo galante, riproducendo in sede letteraria quella *sociabilité* da cui esse traggono legittimità, e trasferendo questi valori sul piano delle strategie di scrittura. Come accennavo dunque in precedenza a proposito di Pascal<sup>6</sup>, l'autore non dev'essere più causa materiale, bensì causa formale dell'opera: la sua conformità al modello galante non dev'essere formulata esplicitamente, ma deve risultare evidente dalle qualità stilistiche del testo. A ciò si aggiunga il discredito dell'autore di professione, a vantaggio della figura amatoriale dello scrittore dilettante, frutto di quel fenomeno che Viala ha battezzato "tropismo nobiliare"<sup>7</sup>, cioè l'estensione del modello di comportamento aristocratico anche a chi aristocratico non è, dunque ai professionisti della scrittura. Tutto ciò ha condotto Delphine Denis a prendere a prestito da René Le Pays la suggestiva formula *auteurs sans autorité*<sup>8</sup> per definire la situazione dello scrittore galante. Questa può essere ricondotta a due tratti essenziali: censura dell'identità individuale, conformismo ideologico e stilistico. Niente a che vedere con il poeta trionfante del secolo precedente, che faceva risuonare più forte che poteva il suo nome, la sua lingua e il suo genio. Niente a che vedere neppure con la vigorosa identificazione tra la scrittura e l'individualità persino "corporale" dell'autore che abbiamo messo in evidenza in Rabelais e Montaigne.

Un clima di sospetto e una forte censura sociale gravano dunque sulle manifestazioni dell'io: anche in sede letteraria, esso è percepito come

---

<sup>6</sup> Cfr. *supra*, p. 50, nota 67.

<sup>7</sup> Cfr. A. Viala, *Naissance de l'écrivain*, cit. pp. 261-264.

<sup>8</sup> Cfr. D. Denis, *Le Parnasse galant*, cit. pp. 141-142.

l'espressione di un egoismo prevaricatore che dev'essere censurato il più possibile e disciplinato alla scuola della conversazione mondana. Jean Rousset, studiando le evoluzioni del romanzo autobiografico, ha a sua volta parlato di *je éludé*<sup>9</sup>, collegando alla temperie agostiniana che attraversa il secolo, la difficoltà di dare spazio in letteratura, anche dove ci sembrerebbe oggi più naturale, al monologo introspettivo o alla narrazione omodiegetica: nei romanzi di Madeleine de Scudéry, ad esempio, le analessi narrative, necessarie a fornire al lettore informazioni sul passato di un personaggio, per motivi di *bienséance*, non vengono mai prese a carico dal personaggio stesso, ma sempre da un confidente. Ecco come Amilcar, uno dei protagonisti della *Clélie*, giustifica il rifiuto di raccontare la propria storia:

Vous avez raison Madame, répondit-il, car il est vrai qu'il n'y a rien de plus incommode que de raconter soi-même son histoire ; car enfin, si l'on est modeste, on n'ose se louer ; et si on ne l'est pas, on se loue trop<sup>10</sup>.

Anche La Fontaine, dunque, non può non porsi il problema della liceità dell'espressione dell'io in sede letteraria. Anch'egli condivide la coscienza, propria di un certo settore della cultura mondana, dei pericoli insiti nella manifestazione dell'individualità nella scrittura. L'amor proprio, infatti, protagonista assoluto delle *Maximes* di La Rochefoucauld, è anche la chiave di volta su cui è costruito il "sistema" delle *Fables*. Una delle prime che presentino una certa ampiezza e complessità strutturale, *La Besace*, è dedicata proprio al tema dell'amore incondizionato che ogni specie animale (fuor di metafora, ogni categoria umana) porta a se stessa, divenendo così cieca sui propri limiti e fin troppo perspicace verso quelli altrui. Ma quasi tutte le favole del primo libro sono percorse sotterraneamente da questo tema: la *sotte vanité*, versione ridicola e inoffensiva dell'amor proprio, che più facilmente può trovar posto in una scrittura che adotta il punto di vista dell'infanzia, è messa in scena in *Le Corbeau et le Renard*, in *La Grenouille qui se veut faire aussi grosse que le bœuf*, e in *Les deux Mulets*, per non citare che le prime. Inoltre l'amore di noi

---

<sup>9</sup> Jean Rousset, *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, Paris, Corti, 1973; cfr. in particolare pp. 48-54.

<sup>10</sup> Madeleine de Scudéry, *Clélie*, première partie (1654), éd. Ch. Morlet-Chantalat, Paris, Champion, 2001, livre III, p. 435.

stessi, a un livello più elementare, si manifesta nell'istinto di autoconservazione e nella sopraffazione esercitata sugli altri<sup>11</sup>. In breve, quasi tutti gli spietati rapporti di forza che regolano la *comédie animale* di La Fontaine, in cui denti, stomaci e artigli decidono alla fine di ogni *querelle*, possono essere spiegati ricorrendo a questo tiranno nascosto della psiche. Naturalmente nessuno sfugge alla logica del rapporto interessato, neppure il poeta e la ristretta cerchia di *honnêtes gens* a cui si rivolge<sup>12</sup>.

Nonostante questo, La Fontaine non rinuncia, come abbiamo visto, all'espressione letteraria dell'io. Deve però ricorrere ad alcuni accorgimenti per presentare al pubblico il suo personaggio: deve costruirsi l'immagine dell'*étourdi* e del *rêveur*, privo di grandi ambizioni ma anche esente da difetti di grossa portata. Un'immagine in tono minore che non rischia di urtare l'acuta sensibilità del pubblico contemporaneo. Disseminando la sua opera, come faceva Montaigne, di continue professioni di modestia, egli dimostra di non essere accecato dall'amor proprio nel momento in cui emette dei giudizi sugli altri e su di sé. Allo stesso tempo, trasmette al pubblico un'immagine inoffensiva e *enjouée* della propria personalità che ne fa il rappresentante per eccellenza del modello mondano e galante disegnato da Pellisson. L'arroganza e l'aggressività naturali dell'io sono scrupolosamente bandite: l'autore non dà mai l'impressione di volersi imporre al pubblico se non con la dolcezza e lo *charme* del suo eloquio. Come abbiamo visto, la figurazione dell'*ethos* non è mai l'oggetto specifico di un componimento, ma avviene semmai tramite rapide allusioni distribuite "casualmente" nel testo. Gli argomenti, però, non sono quasi mai presentati in maniera neutra, bensì sono filtrati attraverso il particolare *tempérament* che il poeta si attribuisce. In altre parole, l'immagine dell'autore assume una consistenza nella nostra mente soprattutto per il tramite delle

---

<sup>11</sup> Va ricordato che i teologi distinguevano un *amour de soi* o *essendi appetitus*, del tutto legittimo in quanto posto da Dio stesso a fondamento e a salvaguardia del nostro essere, e un *amour propre* che è contrario alla carità perché ci fa preferire la creatura al Creatore. La Rochefoucauld confonde abilmente questi due piani per accrescere la forza persuasiva del suo discorso, come ha notato Jean Lafond: cfr. *La Rochefoucauld. Augustinisme et littérature*, Paris, Klincksieck, 1986, pp. 179-182; anche in La Fontaine questa distinzione non è esplicitata in modo chiaro: la denuncia ironica dell'onnipotenza dell'amor proprio è strettamente intrecciata alla rappresentazione dell'istinto di autoconservazione.

<sup>12</sup> Cfr. *infra*, pp. 224-225.

strategie narrative e della particolare tonalità assunta dal componimento. Si pensi a testi come la ballata su *Le siège des Augustins* e le due sulla morale di Escobar: esse non contengono allusioni esplicite alla personalità del poeta, tuttavia, dal tono ironico e leggero con cui sono trattate questioni che riguardano gli ordini monastici o le dispute teologiche, ricaviamo l'immagine di un autore che, pur aderendo a una sorta di libertinismo temperato, smorza gli argomenti troppo seri e scottanti con l'ironia e il gioco.

Anche La Fontaine, inoltre, aderisce parzialmente all'*ethos* nobiliare, perché offre, come abbiamo visto, un'immagine spesso deresponsabilizzata della scrittura, come se questa fosse un'attività spontanea e irriflessa, esente da qualsiasi progettualità e *labor* creativo. Inoltre mostra, almeno nella fase iniziale del suo percorso, la stessa diffidenza degli altri scrittori mondani nei confronti della pubblicazione<sup>13</sup>. Per la sua prima opera, l'*Eunuque* (1654), commedia imitata da Terenzio, si protegge ricorrendo a un semi-anonimato e affermando di essersi deciso a pubblicare solo cedendo all'insistenza di alcuni amici e dopo aver sottoposto la commedia al giudizio di “quelques personnes dont le mérite est universellement honoré”<sup>14</sup>. Quanto ai testi della *pension poétique*, compreso *Adonis*, circoleranno per molti anni esclusivamente manoscritti<sup>15</sup>, una modalità di diffusione, questa, abituale per gran parte della produzione mondana: alla diffidenza nei confronti dell'atteggiamento “professionale” che la pubblicazione segnala, si aggiunge probabilmente la preoccupazione per i rischi di un'iniziativa editoriale che faccia riferimento a un nome ancora poco noto al pubblico dei lettori. La strategia della precauzione e dell'anonimato si conferma nella *plaque* del 1664, che presenta al pubblico i primi due *Contes*. Tuttavia, a seguito del successo di questi ultimi, La Fontaine modifica nettamente la sua politica editoriale: rinuncia del tutto all'anonimato e si presenta senza esitazioni come autore, anzi come figlio delle proprie opere<sup>16</sup>. In questa fase, quindi, egli

---

<sup>13</sup> Per un'analisi della politica editoriale di La Fontaine, cfr. Terence Allot, “La Fontaine éditeur de ses œuvres”, *XVIIe siècle*, 187, avril-juin 1995, pp. 239-254.

<sup>14</sup> *ÆD*, p. 264.

<sup>15</sup> Tranne la ballata *Sur la paix des Pyrénées*, pubblicata anonima nella raccolta collettiva di *Poésies choisies* edita da Charles de Sercy (1660).

<sup>16</sup> *ÆC*, p. 555.



può permettersi di sfidare quelle regole non scritte della cultura mondana che impediscono di vantare apertamente la paternità di un'opera.

Il successo dei *Contes* e delle *Fables* gli consente di costruirsi progressivamente l'immagine dello scrittore di mestiere, pronto a identificarsi senza complessi con alcuni generi di cui è specialista. Anche i rimandi interni da un'opera all'altra segnalano che egli ha ormai superato completamente la fase dell'anonimato galante: i suoi scritti si danno come prodotto della personalità e della competenza artigianale del loro autore. Penso ad esempio all'incipit di *Tircis et Amarante*, dove La Fontaine si mostra *partagé* tra Esopo e Boccaccio, dimostrando che anche il pubblico lo identificava ormai come scrittore operante sostanzialmente su questi due codici di genere. O all'*Épilogue* della prima raccolta di favole, in cui fa riferimento esplicito a *Psyché*. O ancora all'esordio del *Poème du Quinquina*, in cui si proclama "disciple de Lucrèce une seconde fois", alludendo probabilmente al *Discours à Madame de La Sablière*, e identifica se stesso con la grande impresa delle *Fables*: "Je ne voulais chanter que les héros d'Ésope;/ pour eux seuls en mes vers j'invoquais Calliope"<sup>17</sup>. Ma l'esempio più impressionante è certo la dedica della seconda raccolta di favole a Madame de Montespan, dove il nome della dedicataria copre e giustifica la manifestazione di un orgoglio di autore del tutto inabituale per La Fontaine e solo in parte compensato dalle insistite professioni di modestia:

[...] Olympe, si ma Muse  
A quelquefois pris place à la table des Dieux,  
Sur ses dons aujourd'hui daignez porter les yeux,  
Favorisez les jeux où mon esprit s'amuse.  
Le temps qui détruit tout, respectant votre appui  
Me laissera franchir les ans dans cet ouvrage :  
[...]  
Olympe, c'est assez qu'à mon dernier ouvrage  
Votre nom serve un jour de rempart et d'abri :  
Protégez désormais le livre favori  
Par qui j'ose espérer une seconde vie :  
Sous vos seuls auspices, ces vers  
Seront jugés malgré l'envie  
Dignes des yeux de l'univers.  
Je ne mérite pas une faveur si grande ;

---

<sup>17</sup> *ÆD*, p. 62.

La fable en son nom la demande<sup>18</sup>.

Tutto ciò dimostra che La Fontaine intende costituire progressivamente i suoi scritti come *œuvre*, frutto di una personalità unica e ben definita, superando le resistenze iniziali dovute alla pressione del codice mondano. La sua opera è dunque attraversata dalla tensione dialettica tra due immagini concorrenti dello scrittore, quella amatoriale e quella professionale, spesso compresenti nello stesso testo.

## 2. I condizionamenti dello *champ littéraire*

Ma non ci sono solo resistenze ideologiche o di *bienséance* alla manifestazione di una definita personalità dell'autore. Alain Viala, applicando al XVII secolo francese gli strumenti di analisi sociologica dell'opera letteraria messi a punto da Pierre Bourdieu, ha evidenziato come lo *champ littéraire* manifesti nel corso del Seicento chiare spinte all'autonomizzazione. L'accresciuta legittimazione della letteratura e il riconoscimento del ruolo sociale dello scrittore si accompagnano alla possibilità concreta di intraprendere una "carriera" letteraria. Si afferma dunque, progressivamente, la figura dell'autore di professione, che si guadagna da vivere grazie alle rendite assicurate dalla pubblicazione delle sue opere e grazie alle elargizioni e ai benefici concessi dai mecenati. Tuttavia tale processo è appena avviato nel XVII secolo: l'autonomia dello scrittore è ancora limitata. Né le rendite editoriali, né le gratifiche dei mecenati, né la strada del clientelismo presso un signore o una famiglia di spicco permettono da sole di guadagnarsi da vivere: gli autori che non dispongono di un buon patrimonio familiare sono costretti a percorrere contemporaneamente tutte queste strade e a cercare di accumulare le fonti di guadagno per raggiungere un tenore di vita sufficiente. Gli uomini di lettere sono quindi sottoposti contemporaneamente a numerose dipendenze che non possono non influire sulle loro scelte creative. Il conformismo politico si accompagna alla necessità di adottare modelli estetici graditi, di volta in volta, alle

---

<sup>18</sup> *Fables, A Madame de Montespan*; *ŒC*, pp. 247-248.

accademie, ai *salons*, ai mecenati e al pubblico, per non perdere l'appoggio di nessuna di queste componenti e i vantaggi che ne possono derivare. Infine, la scelta frequente di rinunciare a pubblicare, dovuta, come abbiamo accennato, al fenomeno del tropismo nobiliare, accresce la dipendenza da mecenati e patroni.

Questa molteplicità di dipendenze cui lo scrittore è sottoposto non favorisce il manifestarsi di una forte autocoscienza: l'unità della personalità è come disgregata sotto la spinta delle pressioni diverse che si manifestano nell'ambito dello *champ littéraire*. La scelta di questo o quel genere letterario, di questo o quello stile di scrittura non è tanto dettata dalle ragioni di un coerente percorso individuale, quanto dalla necessità di accattivarsi un determinato settore del pubblico. Ecco il motivo principale della grande varietà di toni e di generi che La Fontaine attraversa nel corso della sua carriera e che, nel secondo *Discours à Madame de La Sablière*, attribuisce all'inquietudine e all'incostanza che gli sono naturali. Le *préfaces* e i testi teorici, che accompagnano quasi sempre le opere di La Fontaine, testimoniano di un'attenzione costante a captare le variazioni del gusto e a mettere a frutto le mode circolanti nei *salons*. Il pubblico è sempre designato, secondo un procedimento che ritroviamo anche in alcune dichiarazioni programmatiche di Racine e di Molière, come giudice sovrano del valore di un testo, al di sopra dei principi teorici e delle regole dei *savants*: l'autore gli delega una parte dell'*auctoritas* che detiene sulla propria opera, affermando di attenderne l'approvazione prima di continuare sulla strada che ha intrapreso. Ecco come La Fontaine presenta la tardiva pubblicazione di alcuni frammenti del *Songe de Vaux* nella raccolta *Fables nouvelles et autres poésies* (1671):

Ce sont des échantillons de l'un et de l'autre style: que j'aie bien fait ou non de les employer tous deux dans un même poème, je m'en dois remettre au goût du lecteur plutôt qu'aux raisons que j'en pourrais dire. Selon le jugement qu'on fera de ces trois morceaux, je me résoudrai: si la chose plaît, j'ai dessein de continuer; sinon je n'y perdrai pas de temps davantage<sup>19</sup>.

Una simile delega di autorità al pubblico la ritroviamo nell'*avertissement* che accompagna l'edizione dei primi due *Contes* nel 1664. Al lettore la scelta se La

---

<sup>19</sup> *ÆD*, p. 78.

Fontaine debba adottare da ora in poi la via del verso libero o dell'*octosyllabe* in *vieux langage* per rimare altre novelle<sup>20</sup>. Lo stesso ideale dialogo tra destinatario e destinatario della comunicazione letteraria è messo in scena fittivamente in *Psyché* attraverso il rapporto che lega Poliphile e i suoi tre amici. Anche Poliphile interroga il gusto dell'uditorio prima di portare a termine la propria impresa narrativa, pur conservando per sé il diritto di accogliere solo i giudizi che lo convincono:

Enfin il communiqua son dessein à ses trois amis; non pas pour leur demander s'il continuerait, mais comment ils trouvaient à propos qu'il continuât. L'un lui donna un avis, l'autre un autre : de tout cela il ne prit que ce qu'il lui plut<sup>21</sup>.

Benché simili affermazioni siano in parte assimilabili a una *captatio benevolentiae*, certamente esse sono anche specchio di una realtà, poiché ci mostrano la condizione di dipendenza nei confronti del pubblico propria dello scrittore che voglia conquistarsi una posizione nello *champ littéraire*. Tuttavia parlare genericamente di pubblico significa ricorrere a un'astrazione che semplifica indebitamente una situazione ben più complessa: come abbiamo detto vi sono tanti tipi di pubblico cui lo scrittore esordiente può scegliere di rivolgersi, e da questa opzione primaria dipendono in buona parte anche le scelte di ambito più propriamente estetico. Nei testi programmatici, però, La Fontaine fa riferimento solo alla nozione generica di "pubblico" o di "lettore", senza precisazioni ulteriori: espediente, questo, che gli permette di aggirare, come vedremo, le obiezioni della critica accademica. Ma le sue dichiarazioni rivelano che egli è perfettamente cosciente di quanto tale nozione sia in realtà complessa e stratificata. È un dato costante, nella sua produzione, la ricerca di un'abile compromesso tra esigenze opposte. Seguendo la strada tracciata da Pellisson nel *Discours*, La Fontaine si ingegna quasi sempre a conciliare *le génie pour les lettres et le génie du monde*, i suoi gusti da *savant* con le esigenze del pubblico mondano, assicurandosi così l'attenzione di entrambi gli ambienti.

La scelta di debuttare con la traduzione-imitazione di una commedia di Terenzio è rivelatrice della volontà, da parte del giovane poeta, di farsi

---

<sup>20</sup> Cfr. *ÆC*, p. 551.

<sup>21</sup> *ÆD*, p. 127.

apprezzare nei *milieux savants* e di sfruttare la voga delle traduzioni che aveva procurato la fama ad autori come d'Ablancourt e Marolles, aprendo al primo la strada dell'*Académie*. Nelle personalità “dont le mérite est universellement honoré”<sup>22</sup> cui La Fontaine avrebbe affidato la revisione della sua opera vengono di solito identificati illustri accademici come Patru o Conrart, che il poeta poteva aver conosciuto tramite l'amico Pellisson, da poco eletto tra gli *Immortels*. Un esordio da *savant*, dunque, sotto il segno di quella *translatio studii* che l'Accademia poneva come suo obiettivo primario. Ma la scelta di contaminare due commedie dello stesso autore su pretesto di tradurne una e l'uso dei versi anziché della prosa, con la conseguenza di ritagliarsi una più ampia libertà rispetto al testo originale, segnalano un'attenzione alle esigenze del pubblico contemporaneo che trova conferma nella pur prudentissima *préface*.

L'entrata alla “corte” di Fouquet costringe La Fontaine a cambiare registro, ora la sua preoccupazione principale sarà quella di fare sua la *diversité* e la grazia leggera dei *menus vers* che sono in voga nell'*entourage* del *Surintendant*. Il contratto che lo lega al mecenate è scherzosamente ribaltato nella famosa epistola in versi *Je vous l'avoue et c'est la vérité*, ma nonostante il tono ironico e *fantaisiste* del brano se ne ricava la necessità da parte del poeta di comporre “ouvrages ayant cours”, tenendosi al corrente di ogni minima evoluzione della moda. In *Adonis*, la componente di erudizione è ancora ben visibile: nell'*avertissement* del 1669 il poeta sottolinea con indulgente ironia l'ipertrofia di figure che caratterizzano il suo *coup d'essai* nell'ambito della poesia narrativa. Ma già la scelta di praticare la versione ovidiana e amorosa del poema eroico è segnale di un *penchant* per il lirismo “fiorito” di stampo alessandrino che si rivela un ottimo biglietto da visita presso Fouquet. Il *Songe de Vaux*, poi, è ancora più decisamente segnato dall'atmosfera di galante *enchantement* che il *Surintendant* vuole istaurare nella sua nuova e splendida dimora.

Come ho già accennato, La Fontaine, nel corso della sua esperienza presso il potentissimo ministro di Luigi, si adegua completamente alle consuetudini dell'ambiente mondano in cui è inserito e ostenta indifferenza nei confronti della

---

<sup>22</sup> *Ibid.* p. 264.

pubblicazione dei propri testi: anche un'opera ambiziosa come *Adonis* verrà data alle stampe solo molti anni dopo. In seguito alla caduta di Fouquet, però, al poeta verranno a mancare contemporaneamente la protezione, il sostegno finanziario e la legittimazione che gli derivavano dall'appoggio di un personaggio così in vista e con tali doti di organizzatore culturale. Solo a partire da questo momento, quindi, egli dovrà cercare con sistematicità di raggiungere un pubblico più ampio, attraverso una vera e propria strategia affidata a un editore di primo piano come Barbin.

Da questo momento, dunque, il poeta dovrà dar prova di un'attenzione ancora maggiore a captare le evoluzioni della moda e, se possibile, ad anticiparle. I *Contes* e le *Fables* sono i due colpi di genio di La Fontaine: due generi che in qualche modo egli inventa o adatta così felicemente al gusto del pubblico contemporaneo da finire per identificarsi con loro<sup>23</sup>. La novella certo ha una lunga tradizione, che affonda le sue radici nelle raccolte medievali di *fabliaux* e, passando per opere di primo piano come il *Decameron*, le *Cent nouvelles nouvelles*, l'*Heptaméron* di Margherita di Navarra, approda, in tempi più vicini a quelli di La Fontaine, a raccolte di ispirazione più nettamente romanzesca e spagnolesca come quelle di Sorel (*Nouvelles françaises*, 1633) e di Segrais (*Nouvelles françaises*, 1656-57). La Fontaine si discosta però nettamente dall'evoluzione più recente del genere e tenta di rimettere alla moda la tradizione cinquecentesca della burla e della facezia. A questo scopo, spoglia i testi originari delle loro parti più scabrose, ricorrendo alla perifrasi per adattarli alle *bienséances*, sceglie di tradurli in versi, e fa abbondantemente ricorso al *vieux langage* di Marot e Voiture, particolarmente apprezzato dai circoli mondani per la sua *naïveté*. Con questa geniale trovata, La Fontaine riesce improvvisamente a imporsi al grande pubblico grazie anche alla rumorosa

---

<sup>23</sup> Cfr. il giudizio di Mme de Sévigné che critica benvolmente La Fontaine per essersi dedicato ad altri generi, tralasciando temporaneamente i due che costituiscono ai suoi occhi il suo vero talento: “ Je voudrais faire une fable qui lui fit entendre combien cela est misérable de forcer son esprit à sortir de son genre, et combien la folie de vouloir chanter sur tous les tons fait une mauvaise musique. Il ne faut point qu'il sorte du talent qu'il a de conter ” ; in *Correspondance*, I, éd. par Roger Duchêne, Paris, Gallimard, “ Bibliothèque de la Pléiade ”, 1972, p. 247.

*querelle* suscitata dal confronto tra la sua versione di *Joconde* e quella, molto più piatta e fedele, di Bouillon.

Con le *Fables*, La Fontaine realizza un *coup de force* probabilmente ancora più inatteso: imporre al pubblico dei *salons* un genere legato alla polvere dei collegi come la favola esopica. Certo, egli sfruttava una moda degli animali parlanti che Voiture aveva lanciato con la sua lettera *De la carpe au brochet*, e a cui Pellisson aveva dato seguito con il suo *Dialogue entre Acante et la fauvette*. La Fontaine stesso aveva perpetuato questa tipologia di componimento in alcuni episodi del *Songe de Vaux*<sup>24</sup>, l'opera che più risulta improntata ai modelli che circolavano nell'ambiente di Acante e Sapho. Ma certo le *Fables* non devono molto a Voiture e Pellisson: per l'ampiezza e l'inedita sistematicità con cui l'autore intraprende la modernizzazione del modello esopico, si potrebbe quasi parlare di fondazione di un genere. L'ambizione umanistica di ridar vita a una delle componenti, per quanto minori, della letteratura classica, si unisce alla volontà di imporre una moda anche negli ambienti mondani, rendendo attraente la forma dell'apologo attraverso l'uso del verso, la *naïveté* del *tour* e le grazie del *vieux langage*, peraltro elargite in misura più parca che nei *Contes*.

Il percorso di La Fontaine, dunque, risponde a una strategia che può essere per noi oggetto di analisi attraverso gli strumenti della *sociocritique*. Il poeta, a meno di perseguire una strategia del successo che, come ci ha insegnato Alain Viala, è più facilmente percorribile per gli autori di teatro (vedi il caso di Corneille e Racine), non può più identificarsi con un genere solo, ma deve *changer tous les jours de manière et de style*, rispondendo ai bisogni e alle pressioni dello *champ littéraire*. L'*auctoritas* del poeta risulta dunque in qualche modo compromessa dalla necessità di rispondere alle attese e di soddisfare le esigenze di pubblici diversi. Il che naturalmente non vuol dire che La Fontaine non abbia fatto tutta la sua vita che adeguarsi alle mode: abbiamo visto come la necessità di cercare il compromesso lo porti a trovare formule inedite e originali che gli permettono di conciliare la propria vocazione originaria con le necessità

---

<sup>24</sup> Cfr. gli episodi del cigno morente, del salmone e dello storione e il brano perduto che raccontava l'avventura di uno scoiattolo.

del momento. Sono proprio le *contraintes* e gli stimoli esterni che determinano in qualche misura le sue scelte più innovative. Va da sé però che l'orgogliosa *consubstantialité* di un Montaigne e di un Rabelais, la loro suprema indifferenza (almeno apparente) nei confronti del pubblico e delle distinzioni tra i generi non può più essere praticabile a questa data. L'unità della personalità del poeta dev'essere preservata più sottilmente, al di là della diversità dei generi attraversati e della molteplicità di immagini dello scrittore che essi postulano.

### 3. *L'emergere di una logica dei generi*

Un altro aspetto che caratterizza con grande nettezza il panorama letterario soprattutto del secondo Seicento è l'emergere di una logica forte e normativa dei generi letterari, promossa in particolare dalle nuove istituzioni culturali come le accademie. L'istituzionalizzazione progressiva dell'attività letteraria non ha come unico effetto quello di promuovere la figura dello scrittore per così dire di carriera, ma comporta anche una codificazione più minuziosa delle norme e delle consuetudini legate alla pratica della scrittura. Sulla base delle poetiche antiche – come quelle di Aristotele e Orazio – e moderne – come quelle elaborate da poeti o eruditi italiani quali Trissino, Speroni, Scaligero, Castelvetro, Tasso, ecc. –, ma anche con un'attenzione alla pratica poetica concreta degli *auctores*, vede la luce tutta una trattatistica che si incarica di definire la natura dei singoli generi letterari e le modalità con cui devono essere concretamente realizzati. Il sistema dei generi assume dunque un carattere normativo che lascia sempre meno spazio all'originalità e alla libertà inventiva del singolo autore. Ormai ogni nuova opera data alle stampe, a meno che non sia priva di qualsiasi ambizione letteraria, deve dimostrare la propria "regolarità", inserendosi in una tradizione e dichiarando i propri modelli, o deve giustificare, magari appoggiandosi ad *auctoritates* riconosciute, le innovazioni che apporta rispetto alla tradizione del genere. Le grandi *querelles* che attraversano il secolo, come quelle sul *Cid*, sulle principali *pièces* di Molière o sulla *Phèdre* di Racine, dimostrano quanto il pubblico fosse appassionato di simili disquisizioni, che possono apparire oggi piuttosto astruse, e quanto fosse vivace la riflessione teorica sui vari generi e sottogeneri della



produzione letteraria. Per quanto un autore faccia ogni sforzo per giustificare di fronte al pubblico dei dotti le proprie scelte estetiche, non potrà mai sfuggire a tutte le critiche, soprattutto se, come La Fontaine, introduce numerosi elementi di originalità rispetto alla tradizione in cui si iscrive. E tuttavia, non può assolutamente evitare di approntare in anticipo una strategia difensiva: dimostrare la propria competenza teorica di fronte ai *savants*, è un elemento indispensabile per guadagnarsi l'appoggio delle accademie e eventualmente per prepararsi la strada all'ingresso in una di esse, specialmente nella più prestigiosa e influente, l'*Académie française*. Alain Viala ha messo in evidenza i vantaggi che l'appartenenza a un'accademia portava ai giovani autori: il sostegno e il consiglio di colleghi più esperti, il riconoscimento da parte degli altri scrittori, la legittimazione della propria funzione sociale, quella cioè di enunciare le norme linguistiche ed estetiche, e soprattutto la possibilità di entrare in contatto, al fine di ottenere eventualmente gratifiche e impieghi, con potenti mecenati.

Ma lo scrittore in erba non può neppure accontentarsi di compiere un'operazione archeologica, imitando in modo pedissequo i modelli antichi e riparandosi costantemente dietro allo scudo delle *auctoritates*. Per conquistarsi un pubblico, egli deve anche segnalarsi per qualche particolarità, sottraendosi alla tutela soffocante dei modelli classici, peraltro difficilmente riproducibili in contesto moderno senza i necessari compromessi con il gusto contemporaneo. E il pubblico da conquistare è in primo luogo quello dei *salons*: le *gens du bel air* che li frequentano, infatti, costituiscono il settore più culturalmente all'avanguardia del paese, tanto da imporre il loro gusto e le loro predilezioni letterarie anche alla borghesia colta e alla nobiltà di provincia. Anch'essi, inoltre, intrattengono spesso rapporti stretti con le accademie e con i potenti protettori delle arti e delle lettere. L'ingresso nei *salons* è dunque un altro passaggio fondamentale per l'affermazione di uno scrittore. Ora, le qualità apprezzate dai mondani non sono esattamente quelle promosse dalle accademie, anche se non si deve pensare a questi due *milieux* come a compartimenti stagni portatori di due estetiche esplicitamente concorrenti. Ma certo i *salons* della seconda metà del secolo non sono tanto preoccupati della regolarità, della competenza teorica e

dell'imitazione corretta degli antichi, quanto della piacevole varietà negli argomenti, dell'*agrément* e della *gaieté*, della *nochalance* di una scrittura che imiti l'oralità, della prevalenza di un garbato stile medio che non si abbassi alla volgarità del burlesco (la cui voga si esaurisce ben presto attorno alla metà del secolo), né si innalzi alla sublime tensione stilistica della poesia eroica. Lo stile medio, capace di conciliare la serietà degli argomenti con la leggerezza e la lieve *badinerie* del tono, tende a costituirsi come modello assoluto, capace di trascendere la distinzione rigorosa degli stili. Il modello di conciliazione tra queste due opposte esigenze, proposto da Pellisson nel suo *Discours sur les œuvres de Sarasin*, è certamente il più promettente per i giovani scrittori che debuttano negli anni '50. Il suo autore, oltre ad essere membro e storico dell'*Académie*, è il principale animatore del circolo di Mlle de Scudéry: modello perfetto di *honnêteté* e di *galanterie*, Pellisson incarna dunque una doppia autorità, istituzionale e mondana, ed è capace, grazie al suo carisma, di imporre modelli all'*élite* culturale del regno. Come abbiamo visto, il suo *Discours* propone una conciliazione tra *génie pour les lettres* et *génie du monde*, additando lo stile medio come modello assoluto, ma anche invitando gli autori a non tralasciare i generi legati all'erudizione accademica come la storia, il dialogo e la dissertazione, al fine di dimostrare l'*étendue* del proprio genio. Questo comporta una conoscenza perfetta delle regole di genere e una straordinaria applicazione, che peraltro non deve lasciare tracce nell'opera compiuta, nel superare le proprie personali inclinazioni al fine di identificarsi totalmente nello spirito e nelle norme di una particolare tradizione di scrittura. Inutile dire che tra l'apologia dello stile medio e l'invito alla poligrafia c'è una tensione irrisolta e una contraddizione che toccherà poi a scrittori come La Fontaine cercare di sciogliere.

I testi programmatici con cui La Fontaine accompagna quasi tutte le sue opere, per la loro complessità, rivelano i compromessi che ogni nuovo progetto creativo richiede, non solo per conciliare le esigenze in parte contraddittorie dei diversi settori del pubblico, ma anche per compensare la fedeltà ai modelli antichi con la libertà di invenzione, il rispetto delle regole di genere con quella

continuità profonda che caratterizza, come abbiamo visto, la scrittura di La Fontaine lungo tutto il suo percorso creativo. Ciò che vorrei mettere in luce, attraverso l'analisi comparata di alcuni di questi testi, è la sottile dialettica tra imitazione e originalità, tra deferenza ostentata nei confronti degli *auctores* e prudente rivendicazione di autonomia da parte dell'artista moderno. Come vedremo, neppure la linea di demarcazione tra il tradurre e l'imitare è sempre nettamente tracciata: come ha evidenziato Emmanuel Bury<sup>25</sup>, La Fontaine concepisce ed esprime il procedimento dell'imitazione creativa in termini analoghi a quelli utilizzati dagli autori secenteschi di *belles infidèles* per definire il loro sforzo di adattamento dei testi classici a un contesto storico-culturale profondamente mutato e alle peculiari esigenze del pubblico mondano, alieno da ogni specializzazione erudita. L'equilibrio tra i due poli della traduzione e dell'imitazione varia, dunque, da un'opera all'altra in funzione di variabili diverse:

- il procedere della carriera dell'autore e la posizione che questi di volta in volta assume nell'ambito dello *champ littéraire*;
- il genere letterario più o meno prestigioso a cui l'opera afferisce;
- l'autore, antico o moderno, preso a modello;
- il tipo di pubblico cui lo scrittore intende rivolgersi di preferenza.

#### 4. *L'avertissement au lecteur dell'Eunuque*

Il primo testo che prenderò in esame è l'*Avertissement au lecteur* dell'*Eunuque* (1654): si tratta della prima opera pubblicata da La Fontaine, il che suggerisce naturalmente all'autore una certa prudenza nel definirne gli intenti. A ciò si aggiunga il grande prestigio che Terenzio riveste agli occhi dei dotti contemporanei come maestro di stile, di purezza linguistica e come inventore di un tipo di *raillerie fine* esente da ogni grossolanità e pienamente conforme alle *bienséances*. La prima frase pone subito in termini molto chiari il rapporto tra

---

<sup>25</sup> Cfr. Emmanuel Bury, "La Fontaine traducteur", *XVIIe siècle*, 187, avril-juin 1995, pp. 255-265; vedi anche dello stesso autore, "Traduction et classicisme", in Roger Zuber, *Les "belles infidèles" et la formation du goût classique*, Paris, Albin Michel, 1995, pp. 495-505.

quelli che, utilizzando la terminologia genettiana, possiamo definire ipotesto e ipertesto: l'eccellenza incontestabile dell'ipotesto classico non può che dar luogo a una fedele quanto imperfetta trasposizione: "ce n'est ici qu'une médiocre copie d'un excellent original"<sup>26</sup>. Il termine *copie* farebbe pensare, dunque, a una traduzione.

Questa frase è seguita da una lunga analisi delle qualità stilistiche e drammatiche del testo latino che ha una duplice funzione: mettere in risalto i principi estetici che consentono al genere commedia di raggiungere la perfezione ("Le sujet en est simple, comme le prescrivent nos maîtres; il n'est point embarrassé d'incidents confus, ecc."<sup>27</sup>), evidenziando così le doti di critico letterario del giovane autore, e porre l'ipertesto sotto l'egida del modello, come indirettamente segnala subito dopo lo stesso La Fontaine tramite una negazione rivelatrice:

je ne le dis point pour rendre cette comédie plus recommandable; au contraire, je n'oserais nommer deux si grands personnages [Terenzio e Menandro] sans crainte de passer pour profane et pour téméraire d'avoir osé travailler après eux et manier indiscrètement ce qui a passé par leurs mains<sup>28</sup>.

Gli scrittori antichi sono, allo stesso tempo, uno scudo protettivo (un "bouclier contre toutes sortes d'atteintes" li definisce lo stesso La Fontaine, ricorrendo ancora alla negazione), all'ombra del quale muovere i primi passi nel mondo delle lettere, e un ostacolo alla creazione originale, perché con la loro autorità schiacciano il traduttore-imitatore moderno. Maneggiare un materiale già trattato da personaggi così illustri è una profanazione nei confronti della quale La Fontaine assume l'atteggiamento dell'irresponsabilità: come abbiamo già accennato, afferma di aver pubblicato solo cedendo all'insistenza di amici. Pur essendo, questo, un topos di modestia assai comune nelle prefazioni, mi pare che negli scritti teorici di La Fontaine esso risulti particolarmente insistente e instauri una dialettica significativa con le discrete rivendicazioni di originalità che ad esso si alternano.

---

<sup>26</sup> *ŒD*, p. 263.

<sup>27</sup> *Ibid.* p. 263.

<sup>28</sup> *Ibid.* pp. 263-264.

L'atteggiamento di deferenza dominante in tutta la prima parte della *Préface* viene, a un certo punto, sottilmente sovvertito:

nous vivons dans un siècle et dans un pays où l'autorité n'est point respectée: d'ailleurs l'État des belles-lettres est entièrement populaire, chacun y a droit de suffrage, et le moindre particulier n'y reconnaît pas de plus souverain juge que soi<sup>29</sup>.

In apparenza, questo argomento serve a dimostrare che l'autorità di Terenzio e Menandro non costituirà una garanzia tale da risparmiare le critiche all'opera di La Fontaine: più in profondità, però, esso affida la valutazione del testo moderno al pubblico, giudice sovrano nell'*État des belles-lettres*, sottraendolo alla giurisdizione dei dotti che lo farebbero oggetto di un confronto esclusivo e soffocante con l'*auctoritas* rappresentata dal modello. L'ipertesto, suggerisce implicitamente La Fontaine, dev'essere giudicato come opera autonoma e non esclusivamente in relazione all'ipotesto. Nel seguito della prefazione, scopriamo che l'opera latina, conformemente alla tradizione delle *belles infidèles*, non è riprodotta fedelmente in tutto ma fornisce solo il "sujet, les principaux ornements, et les plus beaux traits", mentre i "vers" e la "conduite" (cioè sia l'*elocutio* che la *dispositio*) sono da attribuire all'autore moderno, sostenuto peraltro dai consigli e dalle correzioni di "quelques personnes dont le mérite est universellement honoré".

L'estrema deferenza che La Fontaine ostenta nei confronti di Terenzio e l'umiltà con cui allude alla propria rielaborazione farebbero pensare ad un semplice lavoro di trasposizione da una lingua all'altra, ma egli riesce tra le righe a suggerire l'entità del proprio lavoro di adattamento e a scongiurare una lettura basata sul confronto esclusivo con il modello. Inoltre discute dottamente delle regole del genere commedia, dimostrando di essere perfettamente conscio dei principi estetici che ne sono il fondamento: adotta, quindi, l'atteggiamento da poeta artigiano che gli è abituale nelle *préfaces*.

---

<sup>29</sup> *Ibid.* p. 264.

## 5. Il periodo Fouquet

Nel periodo Fouquet, La Fontaine sembra temporaneamente rinunciare non solo alla pubblicazione delle sue opere, ma anche all'elaborazione di testi teorici che ne rendano manifesti i principi ispiratori e l'eventuale appartenenza a un genere letterario. Il poeta per il momento non si rivolge più ai *savants*. Il modello di Voiture sembra prevalere e il progetto umanistico di ridar vita ai grandi generi dell'antichità appare accantonato a favore di un'effimera produzione d'occasione. Naturalmente non bisogna dimenticare *Adonis*, dove i modelli classici sono assai fortemente presenti; ma è significativo che, fino alla prima pubblicazione (1669), il poemetto non sia corredato da alcuna *préface* che denunci gli intenti dell'opera o che la definisca come *idylle*. La riflessione teorica verrà soltanto in seguito. Per il momento, tutta l'attenzione è rivolta a fare del manoscritto offerto a Fouquet un lussuoso oggetto di piacere estetico, al quale contribuiscono, ciascuno nel proprio campo, il calligrafo Nicolas Jarry, il miniaturista Jacques Bailly e l'illustratore François Chauveau.

Solo dopo la parentesi Fouquet, La Fontaine tornerà a riflettere sulla collocazione dei suoi testi nel sistema dei generi e a giustificare di fronte al pubblico le proprie scelte. Non sappiamo se egli pensasse fin dall'inizio di corredare il *Songe de Vaux* di una prefazione, fatto sta che, a causa dei ben noti eventi politici, abbiamo solo l'*avertissement* che accompagna la pubblicazione tardiva, nel 1671, di alcuni frammenti dell'opera. Benché si tratti di un testo difficilmente classificabile in un vero e proprio genere letterario, La Fontaine a questa data si mostra molto attento a inserirlo in una tradizione preesistente, orientando così in qualche modo le aspettative del pubblico: si tratta più che di un genere di una modalità di scrittura, quella del sogno letterario, esemplificata da opere assai diverse tra loro quali il *Roman de la Rose*, l'*Hypnerotomachia Poliphili* e il *Somnium Scipionis*. Certo, sono modelli che non convincono molto e non hanno che una parentela lontana con il nostro testo, ma dimostrano comunque la preoccupazione da parte dell'autore di esibire, per ogni nuova opera, le *lettres de noblesse* capaci di fornirne una giustificazione estetica. In questo caso, l'identificazione del genere risponde anche alla necessità di spostare

l'attenzione dal contesto politico in cui tali frammenti si inserivano in origine al piano di una valutazione puramente estetica. Anche qui (come già nella *préface* di *Psyché* che è cronologicamente anteriore) si manifesta l'intenzione di conciliare l'"héroïque" e il "lyrique", una distinzione, questa, che può essere chiarita confrontandola con quella che compare nella parte finale dell'*avertissement* tra "descriptions historiques" e "épisodes d'un caractère galant". Dunque anche qui l'autore cerca un compromesso tra il prestigio "istituzionale" della poesia eroica (rappresentata in particolare da due pezzi di bravura: la visita di Acante alla grotta del sonno, imitata da Ovidio, e il paragone tra le varie arti che termina con una splendida celebrazione della poesia) e l'atmosfera giocosa degli episodi galanti. Qui però, a differenza che nell'*Eunuque*, non vi è un'opera antica che funga da ipotesto unico, e quindi non è necessario riproporre quella dialettica sottile tra semplice trasposizione e libera imitazione del modello che troviamo nella commedia giovanile.

#### 6. La prefazione delle Amours de Psyché

Diverso è il discorso per la terza opera del ciclo cosiddetto galante, *Les Amours de Psyché et de Cupidon*: il confronto con l'*avertissement* dell'*Eunuque*, scritto quattordici anni prima, è illuminante. Nonostante che la posizione di La Fontaine nell'ambito dello *champ littéraire* sia profondamente mutata, in particolare grazie all'enorme successo ottenuto dalle prime raccolte dei *Contes* e delle *Fables*, l'atteggiamento assunto nei confronti del modello appare in continuità sostanziale con il testo precedente. L'autore parte da una definizione limitativa del proprio ruolo, basata ancora una volta sulla distinzione astratta tra *inventio*, *dispositio* ed *elocutio*. Le prime due sono in questo caso interamente devolute all'autore antico ("Car pour le principal point, qui est la conduite, j'avais mon guide; il m'était impossible de m'égarer: Apulée me fournissait la matière"<sup>30</sup>), mentre il ruolo del poeta moderno consiste solo nell'"amener de la prose à quelque point de perfection". La difficoltà del compito, come La

---

<sup>30</sup> *Ibid.* p. 123.

Fontaine chiarisce subito dopo, sta nel contemperare il tono “galant” richiesto dall’avventura amorosa e quello “héroïque et relevé” reso necessario da una vicenda così ricca di elementi meravigliosi: mentre nel *Songe de Vaux* le due componenti restavano confinate in episodi diversi, qui l’autore cerca, essenzialmente a livello stilistico, una formula di compromesso che dia il tono all’intero testo. L’*enjeu* consiste, dunque, nel trovare un “caractère nouveau”, adatto ad un racconto pieno di “merveilleux accompagné de badineries”. La scelta di “badiner depuis le commencement jusqu’à la fin” è giustificata da La Fontaine nel modo seguente: “mon principal but est toujours de plaire: pour en venir là, je considère le goût du siècle”<sup>31</sup>.

L’appello al gusto del pubblico, pur manifestando una reale *contrainte* che non può non influire sulle scelte dell’autore, aveva già nella *préface* precedente una segreta funzione antiautoritaria, contrapponendosi all’atteggiamento reverenziale che prescriverebbe di riprodurre fedelmente il modello senza cercare di emularlo o di rivaleggiare con lui. Anche qui, il ricorso al principio di piacere come criterio valutativo supremo contribuisce a spostare progressivamente l’accento sulla libertà dello scrittore moderno. Le prime frasi sembrano confermare la dipendenza stretta da Apuleio, ma a poco a poco La Fontaine si attribuisce una quantità sempre maggiore di episodi e di ambiti di intervento:

Venons aux inventions. Presque toutes sont d’Apulée, j’entends les principales et les meilleures. Il y a quelques épisodes de moi, comme [segue un elenco che comprende una buona parte degli episodi del racconto]. La manière de conter est aussi de moi, et les circonstances et ce que disent les personnages<sup>32</sup>.

Quest’ultima frase fa vacillare il *partage* stabilito inizialmente tra *inventio* e *dispositio*, delegate all’autore antico, ed *elocutio*, assunta in proprio dall’epigono moderno. In seguito, l’autore sembra tornare sui suoi passi affermando: “Enfin ce que j’ai pris de mon auteur est la conduite et la fable; et c’est en effet le principal, le plus ingénieux, et le meilleur de beaucoup”. Ma subito dopo: “Avec

---

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> *Ibid.* p. 124.



cela, j'y ai changé quantité d'endroits, selon la liberté ordinaire que je me donne"<sup>33</sup>.

Questa sinuosa e progressiva ammissione del proprio ruolo creativo in relazione al modello antico raggiunge il suo culmine nel passo seguente, che arriva ad inficiare tutte le distinzioni di competenza operate precedentemente:

Il serait long, et même inutile, d'examiner les endroits où j'ai quitté mon original, et pourquoi je l'ai quitté. Ce n'est pas à force de raisonnement qu'on fait entrer le plaisir dans l'âme de ceux qui lisent: leur sentiment me justifiera, quelque téméraire que j'aie été, ou me rendra condamnable quelque raison qui me justifie. Pour bien faire, il faut considérer mon ouvrage sans relation à ce qu'a fait Apulée, et ce qu'a fait Apulée sans relation à mon livre, et là-dessus s'abandonner à son goût<sup>34</sup>.

Questo passo denuncia apertamente l'infondatezza del principio di autorità, che avrebbe condannato a priori l'ipertesto all'insuccesso, riducendolo ad una prudente trasposizione dei contenuti originali. Di fronte all'onnipotenza del *goût du siècle* perde senso qualsiasi confronto tra le due opere, concepite in un contesto storico-culturale totalmente diverso e quindi pensate per soddisfare gusti ed esigenze differenti. In realtà, il riferimento costante al gusto moderno si rivela un argomento un po' pretestuoso: secondo Patrick Dandrey<sup>35</sup>, La Fontaine fa appello, qui come in altri testi programmatici, ad una sorta di pubblico ideale e astorico, disposto a conformarsi pienamente alle indicazioni di lettura fornite dall'autore. Questo pubblico di impossibili *honnêtes hommes* presenti e futuri è figurato come privo di interesse per la "memoria" del testo, per i raffinati procedimenti della riscrittura, per le regole stesse della creazione letteraria, e unicamente attento all'esito della storia e agli effetti di *suspense* predisposti dall'autore. La creazione di una "funzione destinatario" così distante dalle reali caratteristiche del pubblico contemporaneo consentirebbe a La Fontaine di sottrarsi ai pesanti condizionamenti dei *savants*, alle loro regole e all'eccessiva dipendenza dai modelli, per conquistarsi una libertà espressiva sempre più ampia: la sottomissione apparente al gusto del pubblico nasconde, in realtà, una sottomissione del pubblico stesso al potere assoluto del creatore, ottenuta

---

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> Cfr. Patrick Dandrey, "Stratégie de lecture et 'annexion' du lecteur: la préface des 'Amours de Psyché' de La Fontaine", *Papers on French Seventeenth Century Literature*, 27, 1987, pp. 831-839.

mediante l'identificazione forzata del lettore storico con questo suo doppio fittizio. Condivido per lo più questa analisi, anche se ritengo che il modo in cui La Fontaine descrive il tipo di fruizione che il testo comporta non sia in tutto fittizio: il pubblico mondano è effettivamente predisposto a una ricezione più attenta alle qualità narrative dell'ipertesto che a un confronto critico con il modello. Anche in questo caso, comunque, La Fontaine espone con competenza il proprio progetto creativo, se non inserendolo propriamente in un genere, definendo con distinzioni assai precise la formula di scrittura originale che tenterà di mettere in opera: essa tiene conto sia del piano tematico (i personaggi, la natura degli eventi, il meraviglioso), sia del piano stilistico (il "tempérament" tra "héroïque" et "galant", la scelta di "badiner depuis le commencement jusqu'à la fin", l'alternanza di prosa e versi), sia del genere letterario (intermedio tra "roman" e "poème"), sia delle strategie narrative e del tipo di ricezione che presuppongono (dice il vero La Fontaine quando dichiara: "le plaisir que doit donner cette fable à ceux qui la lisent, ce n'est pas leur incertitude à l'égard de la qualité de ce mari, c'est l'incertitude de Psyché seule": il modo in cui la passione e le apprensioni della protagonista sono presentate non deve dar luogo ad accenti troppo drammatici, ma deve restare fedele al tono disteso della commedia galante al duplice scopo di rispettare l'"uniformité de style" e di impedire un coinvolgimento troppo forte da parte del lettore).

### 7. *La riflessione teorica sulla novella*

La prefazione di *Psyché*, dunque, pur mantenendo la dialettica sottile tra i due poli della fedeltà e dell'originalità, insiste più apertamente su quest'ultima, abbandonando il campo della traduzione e ponendo le premesse per una pratica esplicita di imitazione creativa. Non potevamo aspettarci niente di meno da parte di un poeta che, nello stesso anno (1669), l'autore della *Dissertation sur Joconde*, di solito identificato con Boileau, elegge a simbolo di una "invention fleurie et enjouée", contrapposta alla "traduction sèche et triste" di cui si è reso responsabile Bouillon nei confronti della stessa novella ariostesca. Infatti, è

proprio nei *Contes* che La Fontaine si concede il margine più ampio di libertà: a contatto con ipotesti moderni e con un genere letterario minore, privo di una vera e propria codificazione, la sua disinvoltura si fa assoluta.

Venons à la liberté que l'auteur se donne de tailler dans le bien d'autrui ainsi que dans le sien propre, sans qu'il en excepte les nouvelles même les plus connues, ne s'en trouvant point d'inviolable pour lui. Il retranche, il amplifie, il change les incidents et les circonstances, quelquefois le principal événement et la suite: enfin, ce n'est plus la même chose; c'est proprement une nouvelle nouvelle; et celui qui l'a inventée aurait bien de la peine à reconnaître son propre ouvrage<sup>36</sup>.

Non c'è più traccia di deferenza paralizzante nei confronti dei modelli e non c'è bisogno di tanti *détours* per affermare la propria indipendenza, tanto più che si tratta, e l'autore lo ripete fino alla sazietà, di mere “bagatelles”. Gli scrittori antichi servono ancora una volta come *auctoritates* su cui scaricare le responsabilità delle proprie scelte. Come Terenzio e Menandro non hanno esitato a contaminare diversi soggetti e ad aggiungere del loro ai modelli, “ce privilège cessera-t-il à l'égard des contes faits à plaisir”<sup>37</sup>? Significherebbe eccedere nel “respect” e nella “religion” dovuti ad un ipotesto menzognero: l'uso di queste due parole suggerisce con chiarezza i sottintesi di profanazione che la libera imitazione può assumere agli occhi dei contemporanei soprattutto in relazione a testi antichi e consacrati. Ma di fronte a una materia moderna e “leggera”, ogni autore può portare al racconto “quelque nouvel embellissement” al fine di raggiungere una perfezione sempre maggiore. Anche qui è la sottomissione ostentata ai gusti e alle esigenze del lettore, “à qui l'on ne saurait manquer d'apprêter des plaisirs sans peine”, che permette di sottrarsi al patrocinio pur sempre soffocante di giganti come Ariosto e Boccaccio.

Nonostante la spavalderia, La Fontaine non rinuncia a corredare le sue raccolte di *Contes* di ben due *préfaces* e un *avertissement*, dimostrando che, se anche ci si dedica a un genere letterario minore e poco codificato, non è più possibile fare a meno di un apparato di riflessione teorica che aiuti il lettore a orientare le sue attese e a collocare l'opera all'interno del sistema dei generi vigente. Attraverso questi tre testi, La Fontaine elabora, per quanto in maniera

---

<sup>36</sup> *ŒC*, p. 604.

<sup>37</sup> *Ibid.* p. 605.

come sempre discorsiva e non sistematica, una “poetica” della novella in versi che ci fornisce importanti chiavi di lettura. L’*avertissement* del 1664, innanzitutto, rende conto del diverso *caractère* scelto per rimare le sole due novelle contenute nella *plaquette*: pur affermando, come suo solito, di volersi rimettere al gusto del pubblico, La Fontaine continuerà anche in seguito a praticare entrambe le soluzioni, dimostrando che le osservazioni di carattere essenzialmente stilistico contenute nell’*avertissement* valgono come dichiarazione di intenti per l’intera produzione novellistica dell’autore. Certo, gli effetti ricercati sono diversi: il racconto in *vers irréguliers* è apprezzato perché più vicino alla naturalezza della prosa e del linguaggio parlato, gli *octosyllabes* in *vieux langage* hanno una grazia che ben si addice al genere e segnalano maggiormente la continuità rispetto alla tradizione della novella e della facezia, poiché riecheggiano l’atmosfera linguistica di classici del genere come le *Cent Nouvelles Nouvelles*, Rabelais o le traduzioni cinquecentesche di Boccaccio e di Amadigi. I racconti del primo tipo sembrano maggiormente legati al modello ariostesco per il loro respiro più ampio e romanzesco, per lo spazio maggiore che concedono al retaggio cavalleresco e cortese, per l’atmosfera più distesamente conversativa; le novelle del secondo genere hanno più spesso un’ambientazione borghese o contadina, risolti più esplicitamente salaci o faceziosi, e obbediscono a una più severa esigenza di brevità e consequenzialità narrativa. Non per questo però saremo autorizzati a parlare di due generi diversi: La Fontaine ha sempre pubblicato nelle stesse raccolte novelle del primo e del secondo tipo, senza mai più accennare, nelle successive prefazioni, a un’ipotetica distinzione tra due tipologie diverse di racconto. La divaricazione tra questi due modi narrativi, in seguito, tenderà sempre più a sfumare fino a raggiungere una perfetta intercambiabilità – tanto per i temi, che per le atmosfere e le fonti – nelle ultime raccolte.

Nella *préface* del 1665, vengono posti altri principi importanti per una definizione del genere: innanzitutto, La Fontaine indica il piacere del lettore come obiettivo unico di questo tipo di narrazione, senza alcun riferimento alla convenzionale prescrizione di unire l’*utile* al *dulce*. Il principio della relatività

del gusto e la necessità di adeguarsi alle esigenze del pubblico contemporaneo sono qui affermati nella maniera più netta. La Fontaine indossa senza ambagi la veste del poeta alla moda e accantona momentaneamente l'ambizione classica e umanistica di dar vita a opere destinate a durare:

Il n'appartient qu'aux ouvrages vraiment solides, et d'une souveraine beauté, d'être bien reçus de tous les esprits, et dans tous les siècles, sans avoir d'autre passeport que le seul mérite dont ils sont pleins. Comme les miens sont fort éloignés d'un si haut degré de perfection...<sup>38</sup>

La diversità di forme poetiche che caratterizza la raccolta è giustificata proprio in nome del principio della *variété*, indispensabile per procurare piacere al lettore e scongiurare la noia. Ma il seguito dell'argomentazione è ancora più interessante, in particolare la frase "ce n'est ni le vrai ni le vraisemblable qui font la beauté et la grâce de ces choses-ci ; c'est seulement la manière de les conter". La Fontaine derealizza la novella: il principio di piacere impone la sua legge al punto da sospendere il principio di realtà. E se i *Contes* non parlano della realtà, l'unico tipo di *bienséance* che importa è la perfetta rispondenza dello stile alla materia. La Fontaine orienta la fruizione nel senso di un godimento puramente estetico, privo di ricadute possibili sul piano della realtà extratestuale. Se queste affermazioni rispondono in parte all'esigenza di difendersi dall'accusa di immoralità, esse delineano anche in termini sostanzialmente corretti la poetica del racconto libertino così come La Fontaine lo intende. Non c'è dubbio che il lettore investa nella trama narrativa un piacere pulsionale derivante per lo più dalla riuscita della strategia seduttiva messa in atto dai personaggi: tuttavia, questo primo livello di fruizione è temperato e riscattato da quella che La Fontaine chiama "gaieté", cioè quegli artifici stilistici che, rivelando la presenza ironica del narratore, riducono il testo a gioco letterario. L'*enjeu* è quindi una soddisfazione controllata delle pulsioni che impedisca la loro espansione al di fuori dello spazio della comunicazione letteraria, come chiarisce il passo seguente:

S'il y a quelque chose dans nos écrits qui puisse faire impression sur les âmes, ce n'est nullement la gaieté de ces contes ; elle passe légèrement: je craindrais plutôt une douce mélancolie, où les romans les plus chastes et les plus modestes sont très capables de nous

---

<sup>38</sup> *Ibid.* pp. 555-556.

plonger, et qui est une grande préparation pour l'amour. [...] qui ne voit que ceci est jeu, et par conséquent ne peut porter coup ?<sup>39</sup>

Anche la *préface* della seconda raccolta, che abbiamo in parte già analizzato, contiene elementi di fondamentale importanza per la definizione del genere novella: l'apologia della "négligence" contro la "régularité" e le "narrations étudiées", l'esigenza di "clarté" riguardo alla concatenazione degli eventi, al fine di evitare i due difetti capitali della "longueur" e dell'"obscurité", l'obbligatorietà del lieto fine, il divieto di presentare personaggi dalle tinte troppo fosche, la continuità del tono giustificata in nome del principio oraziano che vieta di far piangere e ridere in una stessa novella<sup>40</sup>.

## 8. *La poetica della favola*

Il ricorso al principio di piacere è del tutto prevedibile e giustificato in un'opera come i *Contes*, dove esso costituisce il movente e il fine della narrazione stessa. Nelle *Fables*, invece, l'appello al *goût du siècle* non è più altrettanto scontato, dato che l'obiettivo esplicito dell'opera è l'istruzione da impartire al pubblico, che in questo caso comprende un destinatario di stirpe reale. Benché si tratti di un genere letterario minore e a destinazione infantile, l'intento didattico, le sue origini antiche e il prestigio accordatogli dai dotti umanisti non permettono la stessa disinvoltura esibita nei confronti della novella libertina. Il margine, come sappiamo assai ampio, di originalità e di libera invenzione che La Fontaine si concede dev'essere giustificato in maniera più cauta e sottile.

Il titolo stesso della prima raccolta (1668) suggerisce un'assoluta fedeltà al modello e limita il ruolo dell'autore moderno a una scelta operata nell'ambito del corpus esopico – *Fables choisies* – e a una trasposizione linguistica complicata solo dalle esigenze della versificazione – *mises en vers par M. de La*

---

<sup>39</sup> *Ibid.* p. 557.

<sup>40</sup> Per la possibilità di ricavare dalle prefazioni lafontainiane una poetica della novella in controtendenza rispetto agli orientamenti generali del racconto breve nella seconda metà del Seicento, rimando all'articolo di John Lyons, "D'une vérité sans effet: La Fontaine et la théorie de la nouvelle", *Littératures classiques*, 11, janvier 1989, pp. 109-120.

*Fontaine*. Ma neppure il progetto di versificare gli apologhi è immune da contestazioni: la prima parte della *préface*, infatti, ha il compito di confutare con discrezione l'opinione di un illustre accademico e maestro di traduzione, Olivier Patru, autore egli stesso di favole in prosa, che prescrive al genere un laconismo espressivo incompatibile con le esigenze della versificazione francese. “Leur principal ornement est de n'en avoir aucun”: La Fontaine parte da questa posizione estrema, che comporterebbe una fedeltà assoluta ai semplici canovacci offerti dai favolisti precedenti, per conquistarsi a poco a poco il diritto di modificare e ampliare liberamente.

Il primo elemento addotto per confutare la posizione di Patru è un prudente argomento di autorità: il prestigio indiscutibile di personaggi come Socrate e Fedro, entrambi autori di favole versificate, sarebbe già sufficiente a contrastare l'opinione fallibile di un moderno, benché sia uno dei maestri della prosa francese. Per ora, La Fontaine sta giustificando solo il progetto di mettere in versi gli apologhi, cioè un tipo di rielaborazione che interessa esclusivamente un aspetto dell'*elocutio*. In seguito, però, si addentra in questioni che riguardano più specificamente la traduzione e le caratteristiche rispettive delle lingue latina e francese. Quest'ultima non potrebbe in alcun modo riprodurre l'“*élégance et l'extrême brèveté*” che il latino di Fedro consegue senza alcuna difficoltà: in assenza di queste qualità, l'autore moderno non può che ricorrere ad altri espedienti per rendere l'opera gradita al pubblico. “J'ai cru qu'il fallait en récompense égayer l'ouvrage plus qu'il n'a fait”<sup>41</sup>. Paradosso appena percettibile: per compensare l'assenza di *brèveté*, l'autore si concede la facoltà di ampliare e ornare il testo degli apologhi. L'astuzia di La Fontaine consiste dunque nel presentare la precisa scelta stilistica della *gaieté* come un *pis-aller*, come una scelta imposta dalla necessità di rimediare alle carenze espressive della lingua francese e alla propria incapacità di poeta. La fedeltà della traduzione lascia dunque il posto a un'imitazione più libera, senza che La Fontaine si assuma esplicitamente la responsabilità di una scelta.

---

<sup>41</sup> *ÆC*, p. 7.

La simplicité est magnifique chez ces grands hommes; moi, qui n'ai pas les perfections du langage comme ils les ont eues, je ne la puis élever à un si haut point. Il a donc fallu se récompenser d'ailleurs<sup>42</sup>.

Anche qui La Fontaine non può fare a meno di ricorrere a un argomento di autorità, peraltro accompagnato da una sottolineatura ironica che ne svela la pretestuosità:

c'est ce que j'ai fait avec d'autant plus de hardiesse que Quintilien dit qu'on ne saurait trop égayer les narrations. Il ne s'agit pas ici d'en apporter une raison; c'est assez que Quintilien l'ait dit<sup>43</sup>.

Dopo aver scaricato su varie *auctoritates* antiche la responsabilità delle proprie decisioni operative, La Fontaine può finalmente definire in positivo la natura del suo apporto originale: esso consiste proprio in quella estetica della *gaieté* capace di rinnovare con il fascino dell'ironia e del sottile *décalage* tra mondo animale e mondo umano il secco e astratto didattismo degli apologhi esopici. Solo a questo punto fa la sua apparizione l'argomento decisivo: il gusto del pubblico. Quest'ultimo, infatti, non trarrebbe più né piacere né giovamento morale dalla semplice ripetizione di favole per bambini universalmente note:

J'ai pourtant considéré que, ces fables étant sues de tout le monde, je ne ferais rien si je ne les rendais nouvelles par quelques traits qui en relevassent le goût. C'est ce qu'on demande aujourd'hui. On veut de la nouveauté et de la gaieté. Je n'appelle pas gaieté ce qui excite le rire; mais un certain charme, un air agréable, qu'on peut donner à toutes sortes de sujets, même les plus sérieux<sup>44</sup>.

Come ha osservato Patrick Dandrey che, a partire da una bella analisi di questo testo, si impegna a definire la poetica della favola lafontainiana, l'autore sembra qui riproporre senza troppe modifiche gli stessi principi estetici che aveva fissato per i *Contes*, sfumando le differenze tra i due generi letterari<sup>45</sup>. Effettivamente, La Fontaine giustifica le proprie scelte sulla base di considerazioni puramente estetiche, che non hanno a che fare direttamente con la pretesa finalità morale dell'apologo: se egli deroga in parte alla severa *brèveté* richiesta da Patru, lo fa per evitare che “[le conte] languisse” e in nome dell'esigenza di “nouveauté” e di “gaieté” manifestata dal pubblico

---

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> P. Dandrey, *Poétique de La Fontaine*, cit. pp. 35ss.



contemporaneo. Nessun accenno all'efficacia didattica che dovrebbe invece essere la preoccupazione principale del favolista. I principi di un'estetica della *gaieté* erano già chiaramente formulati nella prefazione della prima raccolta di *Contes*, mentre la prefazione del 1666 poneva l'accento sull'esigenza di rinnovare i materiali della tradizione e sulla necessità di una severa continuità narrativa per scongiurare il pericolo della "longueur" e dell'"obscurité". Apparentemente i principi che presiedono all'esercizio dei due generi sono assai affini. Il gusto del pubblico è in entrambi i casi la regola in nome della quale l'autore giustifica le sue innovazioni. Se la favola ha, già di per sé, molto in comune con la novella, il trattamento cui La Fontaine sottopone entrambi i generi, sembra avvicinarli al punto da confonderli. In realtà, come ammette lo stesso Dandrey, la specificità della favola esopica, nei fatti, non è minimamente diluita in una sorta di ibridazione con la novella; già nella *préface*, la grandiosa illustrazione del passato prestigioso dell'apologo, il riferimento a Socrate e addirittura alle parabole evangeliche, l'allusione non solo all'efficacia didattica della favola, ma anche al suo contenuto di verità in senso più ampio e addirittura alla sua natura "divina", al suo rapporto essenziale con la poesia: tutto ciò ne fa qualcosa di ben diverso dalle *bagatelles* dei *Contes*, che hanno come unico scopo il *divertissement*. La Fontaine ci fa capire che, se le considerazioni estetiche prevalgono nell'adattamento dei singoli apologhi, se l'autore ha rinnovato un genere un po' consunto dal tempo disseminandolo di quei *traits* destinati a "[en relever] le goût", ciò va a scapito solo del moralismo piatto e pedantesco della tradizione esopica, e non di un rapporto più ampio e più profondo con la morale e con la verità. Per dirla con Dandrey:

[...] La Fontaine renouvelle sans le trahir le modèle ésope, en exploitant à des fins esthétiques toutes les composantes du genre, celles notamment dont la visée n'était à l'origine que didactique. De l'apologue ainsi transfiguré la dimension morale n'est pas exclue, elle est au contraire incluse dans une visée supérieure qui la transcende, en vertu de laquelle elle se trouve à la fois déplacée et élargie : déplacée, car la moralité n'est plus tout à fait où on l'attend ; élargie, car le didactisme naïf de l'apologue ésope s'épanouit en sagesse universelle, en vision du monde et de l'homme de plus en plus ambitieuse<sup>46</sup>.

---

<sup>46</sup> *Ibid.* pp. 52-53.

Anche alla lettura ci si rende conto facilmente della netta diversità di ispirazione e di tonalità che presiede a queste due tipologie di scrittura, nonostante che la critica più recente mostri una tendenza, a mio avviso non condivisibile, a sfumare fino quasi a cancellarli i confini dei diversi generi praticati da La Fontaine. In nome della forte personalità dell'autore e delle innovazioni sostanziali che apporta ai connotati precedenti di ogni genere letterario che attraversa, si tende a insistere più sulle costanti che sulle varianti, più sulla continuità senza soluzioni della sua scrittura che sulle *contraintes* di tipo stilistico e tematico che le diverse tradizioni di genere gli impongono<sup>47</sup>. Il mio obiettivo, invece, è quello di mostrare la dialettica che si instaura in ogni nuovo testo tra la fedeltà a una determinata modalità narrativa fortemente personale e la necessità di adattarsi, di volta in volta, alle regole di genere, alle esigenze dei diversi settori del pubblico, alla tradizione più o meno prestigiosa con cui ci si confronta, ecc. L'immagine dell'autore subirà di conseguenza aggiustamenti e modifiche a seconda della natura e delle finalità di ogni singola opera.

Naturalmente non bisogna pensare ai generi letterari come a compartimenti stagni senza alcuna comunicazione tra di loro, soprattutto per due generi, come abbiamo visto, non privi di affinità sostanziali come la novella e la favola. Per descriverne la relazione, è più utile ricorrere all'immagine di due insiemi, ai margini dei quali è possibile identificare una zona di sovrapposizione, un *overlapping*. Alcuni testi, di appartenenza incerta, trovano collocazione in questa fascia, ma le raccolte nel loro complesso, gravitano verso il centro ideale del cerchio, che rappresenta la norma, la formula estetica alla quale la raccolta per lo più si conforma. Se alcune favole, ad esempio, vengono attinte alla tradizione della facezia e potrebbero forse trovare spazio più naturalmente nei *Contes*, esse sono una minoranza e non pregiudicano la tonalità complessiva dell'opera. Inoltre, il contesto in cui si trovano esercita una sorta di attrazione anche su

---

<sup>47</sup> Vedi in particolare, dello stesso Dandrey, "La Fontaine : une diversité 'polygraphique'?", cit., dove l'autore parla, riferendosi alla scrittura di La Fontaine, di un'invenzione evolutiva e ininterrotta in cui la distinzione tra i generi perde ogni pertinenza. Sulle stesse posizioni Roger Duchêne, "Les *Fables* de La Fontaine sont-elles des contes ?", *Littératures classiques*, supplément au n. 16, 1992, pp. 85-97.

questi testi più periferici “favolizzandoli”. Per non fare che un esempio, un testo come *La femme noyée* non è propriamente una favola, è piuttosto una facezia a contenuto misogino che potrebbe tranquillamente essere inserita nei *Contes*. Tuttavia, alcuni precisi elementi “attragono” il componimento rendendolo omogeneo al contesto: in particolare, la ripresa di un tema ricorrente nelle *Fables* come quello dell’immutabilità del *naturel* e la presenza di una *moralité* finale che esplicita l’interpretazione “allegorica” e l’insegnamento morale dispensati dal racconto.

L’*avertissement* del 1678 informa i lettori che qualcosa, rispetto alle due raccolte precedenti è cambiato: le nuove favole si aprono alle fonti orientali e a un più ampio respiro narrativo; all’esaurirsi dei “traits familiers” dominanti in precedenza, l’autore ha dovuto rimediare cercando “d’autres enrichissements” e ampliando le “circonstances” di questi racconti. I limiti del genere, in effetti, risultano notevolmente meno restrittivi in quella che oggi chiamiamo la seconda raccolta: La Fontaine estende notevolmente il numero e la portata delle sue “confidenze” liriche, dà spazio a vere e proprie dissertazioni filosofiche o scientifiche, utilizza con più libertà il modello dell’*épître en vers*. Niente, però, che non sia già contenuto *in nuce* nella prima raccolta: i presupposti e i principi di fondo del genere favola non cambiano, l’autore porta soltanto alle più estreme conseguenze la poetica dell’apologo versificato così come si era delineata fin dall’inizio<sup>48</sup>. Nessun componimento risulta realmente fuori posto rispetto al contesto in cui si trova collocato e il genere mantiene la sua configurazione essenziale pur permettendosi di sperimentare maggiormente sui propri confini, ospitando al proprio interno anche degli *échantillons* di altri codici e stili<sup>49</sup>.

---

<sup>48</sup> Cf. P. Dandrey, *Poétique de La Fontaine*, cit. p. 80 : “Or il ne nous paraît pas que La Fontaine y trahisse le pacte esthétique scellé avec son lecteur dans la Préface du premier recueil. Les principes de celui-ci y sont certes portés à un point extrême de tension, mais leur effet continue plus que jamais de s’exercer de manière déterminante [...]”.

<sup>49</sup> Per il rapporto tra l’*ethos* dell’autore e la contaminazione tra i generi nella seconda raccolta di favola, cfr. *infra*, pp. 243ss.

## 9. *La Relation d'un voyage de Paris en Limousin*

Abbiamo trattato fino ad ora solo delle opere principali che segnano la carriera di La Fontaine, ma vale la pena di aggiungere qualche considerazione sulle opere generalmente considerate minori, per dimostrare che anch'esse sono l'espressione di un progetto ben preciso, che tiene conto del sistema dei generi e delle evoluzioni del gusto del pubblico. Questo vale, ad esempio, per la *Relation d'un voyage de Paris en Limousin*, raccolta di lettere che l'autore non pubblicò mai, ma che erano sicuramente destinate a circolare manoscritte nella cerchia degli amici del poeta o forse anche presso un pubblico più ampio. Come ha mostrato Roger Duchêne<sup>50</sup>, La Fontaine si è preoccupato di rielaborare a posteriori questi testi, pur fingendo di averli scritti durante le soste del viaggio: lo confermano le inverosimiglianze e gli scarti cronologici che si lascia sfuggire. Inoltre, l'autore utilizza sicuramente come fonti guide e descrizioni di città, il che sembra presupporre un tempo lungo di stesura e la frequentazione di una biblioteca. Il paragrafo iniziale della prima lettera svolge, anche se in maniera più discorsiva e obliqua, la stessa funzione delle prefazioni e degli *avertissements* nelle altre opere: quella di esporre il progetto che orienta l'elaborazione del testo. L'opposizione tra *roman* e *histoire* è un luogo comune, ma denuncia la volontà da parte dell'autore di contaminare i due generi, adattando alla seconda le attrattive del primo. In questo modo, La Fontaine segnala al pubblico anche la forte dimensione parodica delle lettere proprio nei confronti dei *clichés* del romanzo. Il fatto di presentare la relazione di viaggio come un carteggio tra l'autore e sua moglie non ha solo lo scopo di mettere in scena con arguzia la vita privata del poeta, ma significa anche identificare il pubblico cui l'opera si rivolge con i circoli mondani che, in luogo delle lunghe descrizioni pedanti, si aspettano dall'*épistolier* una relazione varia e aggraziata di avventure burlesche e di incontri galanti. Dietro all'ironia con cui l'io d'autore esplicita i gusti della sua corrispondente, si cela dunque la volontà di creare un

---

<sup>50</sup> Cfr. Roger Duchêne, *Jean de La Fontaine*, Paris, Fayard, 1990, p. 201. Cfr. anche, dello stesso autore, "Un exemple de lettres galantes: la *Relation d'un voyage de Paris en Limousin* de La Fontaine", *Papers on French Seventeenth Century Literature*, 44, 1996, pp. 57-71.

legame di complicità con un pubblico che condivide le predilezioni e le avversioni di Mme de La Fontaine: “De l’humeur dont je vous connais, une galanterie sur ces matières vous plaira plus que tant d’observations savantes et curieuses. Ceux qui chercheront de ces observations savantes dans les lettres que je vous écris, se tromperont fort”<sup>51</sup>. Frasi come queste equivalgono quindi alle esplicite dichiarazioni di poetica contenute nel paratesto delle altre opere.

#### 10. *L’ispirazione religiosa nel Poème de la captivité de Saint-Malc*

Per dare un’idea di quanto La Fontaine possa piegare il proprio *ethos* a seconda del genere praticato e del pubblico cui si rivolge basta ricordare l’impresa del *Poème de la captivité de Saint-Malc*, con il quale dà seguito, nel 1673, a quella periodica comunità di intenti con i Giansenisti che aveva già trovato espressione nel *Recueil de poésies chrétiennes et diverses* (1671), nelle due *pièces* sulla morale di Escobar e nella collaborazione con Giry per la traduzione della *Città di Dio* di Sant’Agostino. L’invocazione iniziale alla Vergine chiarisce in modo assai esplicito che chi parla qui non è più il poeta dei *Contes*: l’ispirazione ormai espressamente religiosa, che elegge come argomento addirittura la castità, richiede un’abiura solenne delle “criminelles douceurs” che la precedente attività del poeta sollecitava. La contrapposizione tra la Vergine, “protectrice puissante”, e le “neuf sœurs”, dispensatrici dei “vains traits”, chiarisce anche la posizione assunta da La Fontaine, in questo testo, in relazione alla *querelle du merveilleux*. Ostentato il rifiuto della mitologia a favore di un’alleanza tra verità di fede e ornamenti poetici; è la stessa soluzione di compromesso proposta dal *préfacier* del *Recueil de poésies chrétiennes et diverses* (probabilmente Nicole) tra la condanna senza appello della poesia e una sua pratica profana e immorale:

Si la poésie est donc une chose dont on ne se peut défaire, il faut seulement tâcher de la rendre la moins désagréable et la moins nuisible qu’il se pourra. Or, comme elle est désagréable par les vers communs qui n’ont ni force ni grâce, et qu’elle nuit par les dangereux sujets qu’elle traite, le moyen de remédier à ces deux inconvénients serait de

---

<sup>51</sup> *ŒD*, p. 552.

dégoûter le monde des mauvais vers, et de lui faire voir qu'il n'est pas impossible d'en faire de bons sur des sujets utiles ou innocents<sup>52</sup>.

I riferimenti alla “vertu solitaire” del protagonista, ai “déserts”, agli “antres écartés” abitati un tempo da monaci ed eremiti alludono non solo alle *Vies des saints Pères du désert* di Arnaud d'Andilly, fonte principale del testo, ma in generale ai temi-chiave dell'insegnamento e della riflessione giansenista. In un poema che comincia sotto questi auspici, è ovvio che l'*ethos* del poeta non può che differire radicalmente da quello delle altre opere, al punto da abbandonare quell'estetica della *négligence* legata a filo doppio all'ironia e allo scetticismo metalinguistico nei confronti della *langue des dieux*. In quest'opera, di solito poco apprezzata ma non priva di spunti interessanti e di passi riusciti, La Fontaine ci offre l'esempio più sorprendente di quella versatilità che consente al poeta-Proteo delineato da Pellisson di trasformare radicalmente, con la più grande naturalezza, i propri tratti “etici” nel passaggio da un'opera all'altra.

#### 11. *La poesia scientifica del Poème du Quinquina*

L'ultima opera su cui intendo brevemente soffermarmi è il *Poème du Quinquina* (1682), frutto degli interessi filosofico-scientifici che il poeta matura nella fase avanzata della sua carriera grazie alla frequentazione del *salon* di Mme de La Sablière. Esso corrisponde a un altro *ethos* ancora, quello del poeta didascalico: l'autore, infatti, abbandona per un momento “les héros d'Ésope”, cui aveva scelto ormai di dedicarsi esclusivamente, per fare della poesia scientifica alla maniera di Lucrezio, ma anche e soprattutto del Virgilio delle *Georgiche*, cui rimanda l'alternanza di favola mitologica e di trattazione specialistica. Anche in questo caso, dunque, il genere letterario è assai ben definito e comporta un'immagine del poeta che non coincide con quella veicolata dagli altri generi. Come vedremo, anche nelle *Fables* La Fontaine assume talvolta i connotati del poeta didascalico e georgico, preoccupandosi tuttavia di non creare una frattura troppo netta rispetto all'*ethos* del favolista<sup>53</sup>: il

---

<sup>52</sup> *Ibid.* pp. 779-780.

<sup>53</sup> Cfr. *infra*, pp. 243ss.

contesto esercita, proprio in questi casi, quell'attrazione di cui parlavo sui testi meno regolari, preservando così la coerenza estetico-tematica della raccolta. Anche il primo *Discours à Mme de La Sablière*, ad esempio, è un poemetto didascalico che con la favola come genere ha ben poco a che fare: esso, però, non è affatto estraneo al contesto favolistico in cui si trova inserito, anzi proprio in virtù del contesto assume un rilievo tanto più forte, perché fornisce alla favola lafontainiana quel sostrato filosofico e quella giustificazione epistemologica che fino a quel momento le erano mancati. L'autore certo, dando spazio a un componimento come quello, estende straordinariamente i limiti del genere, ma non per questo li fa saltare. L'inserimento del *Poème du Quinquina* nelle *Fables* avrebbe rotto in maniera molto più decisa l'unità della raccolta, nonostante che, all'interno della trattazione scientifica, vi sia spazio per digressioni mitologiche che della *Fable* fanno parte integrante.

Terminata questa rassegna dei principali generi letterari praticati dal poeta, volta a dimostrare come ciascuno di essi sia il risultato della scrupolosa ricerca di un particolare *tempérament* tra diverse esigenze e diversi stili di scrittura, non resta che passare all'analisi dettagliata delle singole opere. Essa cercherà di descrivere il modo in cui l'*ethos* del poeta si costruisce concretamente nei testi, in continuità parziale con i principi dell'estetica della negligenza, ma anche obbedendo alla coerenza interna e alla logica particolare della singola opera o, in senso più ampio, del genere praticato.

### III. Quattro volti di La Fontaine

Dopo aver trattato la produzione di La Fontaine come un enorme macrotesto, attraversato da tensioni e condizionamenti di diversa natura, passerò, in questa terza parte, ad analizzare singolarmente alcune opere in base alle categorie elaborate in precedenza. Più precisamente si tratta di due opere unitarie, il *Songe de Vaux* e *Psyché*, di cui una rimasta allo stato frammentario, e di due serie di raccolte, i *Contes* e le *Fables*, unificate però fortemente dall'appartenenza rispettiva a un unico genere letterario. La scelta è stata dettata non solo dall'importanza e dal valore di questi testi nel quadro della produzione di La Fontaine, ma anche dal ruolo che in essi assume la figurazione dell'*ethos* dell'autore: quest'ultimo criterio ha imposto, invece, l'esclusione di *Adonis*, dove l'immagine dell'autore ha uno spazio molto meno significativo.

Nell'analisi delle singole opere ho cercato di evidenziare soprattutto alcuni aspetti: in continuità con la parte seconda, ho sottolineato la compresenza di una concezione artigianale del fare letterario, veicolata soprattutto dalle prefazioni e dai testi programmatici, e di un'immagine "negligente" della scrittura come creazione demiurgica, non più presieduta dalle divinità del Parnaso, ma legata ad attività fisiologiche come il sogno e all'andamento casuale e digressivo della conversazione e della *promenade*. Se questi due aspetti sono nettamente separati nel *Songe*, dove l'estetica della negligenza si manifesta soprattutto nella figurazione del personaggio-poeta, le opere successive realizzano sempre più una fusione: in *Psyché* come nei *Contes*, l'estetica dell'opera è ampiamente discussa, quasi con civetteria, all'interno del testo stesso, in relazione esplicita



con la definizione di un *ethos* molteplice e complesso. Sempre più l'immagine dell'autore si traduce in strategie narrative, accumulando quelle figure di negligenza che ho elencato e descritto nella seconda parte della tesi<sup>1</sup>. Per classificare i numerosi interventi della voce d'autore, sarà possibile allora distinguere, sulla scorta di Jakobson e di Genette, diverse "funzioni", in particolare una funzione metalinguistica e una funzione ideologica.

Soprattutto, però, l'immagine dell'autore serve a orientare la ricezione, definendo indirettamente la disposizione di spirito con la quale il lettore è chiamato a fruire il testo: la *gaieté* e la *mélancolie*, nelle loro diverse forme e gradazioni, rappresentano i due poli rispetto ai quali ogni nuova opera realizza uno specifico *tempérament*. Ciò che è comune sostanzialmente a tutti i testi analizzati è la definizione di un modo di fruizione complesso, che tempera identificazione e distacco, piacere regressivo o trasgressivo della narrazione e consapevolezza critica degli elementi di convenzionalità propri di ogni *factio* letteraria. Questa compresenza di istanze opposte trova una sintesi nella figurazione complessa dell'*ethos* dell'autore, che tempera tratti infantili di irresponsabilità e sguardo ironico sul mondo e sui *clichés* della letteratura.

Inoltre, proprio perché sprovvista di tratti etico-stilistici troppo univoci, la *persona* dell'autore può adottare di tanto in tanto un "volto" diverso, assicurando la compresenza di molteplici forme e tonalità di scrittura all'interno di una stessa opera. Vedremo, soprattutto a proposito del *Songe*, di *Psyché* e delle *Fables*, come l'autore possa assumere i connotati ora del poeta galante, ora del poeta elegiaco, encomiastico o georgico senza trasformare radicalmente la propria immagine né compromettere la fisionomia unitaria dell'opera. È proprio in alcuni di questi brani genericamente più ibridi, poi, che è possibile ritrovare quella dialettica tra dispersione e concentrazione che avevamo individuato nel secondo *Discours à Madame de La Sablière*: la contrapposizione tra movimento centrifugo (viaggio, *promenade*, incostanza) e aspirazione all'unità e alla stabilità da conseguire attraverso la *retraite* in un microcosmo naturale delimitato appare dunque essere una delle costanti dell'immaginario dell'autore.

---

<sup>1</sup> Cfr. *supra*, pp. 71-116.

Questo aspetto è particolarmente evidente in alcune analisi di favole che propongo come esemplificazione al termine di III.4<sup>2</sup>, mentre nelle due analisi di *contes* contenute in III.3<sup>3</sup> ciò che emerge è soprattutto la componente della parodia nei confronti dei generi letterari alti (in particolare il romanzo) e l'applicazione ludica di linguaggi settoriali alla materia erotica.

In conclusione, l'analisi non si limiterà a cercare nella scrittura le tracce della soggettività del locutore, ma si estenderà per quanto possibile a tutte le componenti principali dell'opera, mettendone a nudo il funzionamento, soprattutto per quanto riguarda i meccanismi della fruizione e la relazione autore-pubblico.

---

<sup>2</sup> Cfr. *infra*, pp. 258-268.

<sup>3</sup> Cfr. *infra*, pp. 216-230.

### III.1 *Il poeta-Morfeo : il Songe de Vaux*

Ho scelto di cominciare con il *Songe de Vaux* le analisi dettagliate dei singoli testi di La Fontaine, non solo perché si tratta della prima opera di ampio respiro per la quale sia lecito parlare di estetica della negligenza, ma anche perché è forse il solo testo lafontainiano in cui la figura dell'autore-narratore sia messa in esplicita e problematica relazione con l'iconografia tradizionale dell'ispirazione poetica. La complessità strutturale ed enunciativa, più volte rilevata, dell'opera così come essa ci è pervenuta favorisce una proiezione stratificata e molteplice dell'autore nel testo che non trova paralleli nella produzione successiva (benché *Psyché* esibisca in parte una struttura affine) e rende il *Songe* prezioso per chi voglia studiare la figura dell'autore in La Fontaine. Naturalmente la sua incompiutezza pone particolari problemi di interpretazione e ci condanna a una percezione in parte deformata di quella che doveva essere la configurazione definitiva dell'opera. Tuttavia, il fatto che La Fontaine abbia deciso di riprendere in mano, per pubblicarli, alcuni dei frammenti che aveva elaborato più di dieci anni prima<sup>1</sup>, nonostante che l'arresto di Fouquet avesse reso vane le ragioni stesse che erano alla base della concezione originaria, dimostra che egli considerava quei componimenti validi anche in quanto frammenti e comunque facilmente ricollegabili a un contesto narrativo sommariamente riassunto nell'*avertissement*.

Che il *Songe de Vaux* rappresenti, prima e più che una celebrazione di Fouquet e delle meraviglie di Vaux, un discorso sull'ispirazione e sull'origine

---

<sup>1</sup> I sette frammenti che ci sono pervenuti, tutti scritti tra il 1659 e il 1661, conobbero una pubblicazione solo parziale durante la vita del poeta. Uno fu pubblicato in forma autonoma, con il titolo di *Les Amours de Mars et de Vénus*, nei *Contes et Nouvelles en vers* del 1665, altri tre – il *Chapitre premier*; *L'Architecture*, *la Peinture*, *le Jardinage et la Poésie haranguent les juges et contestent le prix proposé* e le *Aventures d'un saumon et d'un esturgeon* – nelle *Fables nouvelles et autres poésies* del 1671: in questa sede, essi sono presentati come *échantillons* di un grande poema che il poeta esita a riprendere in mano e sono accompagnati da un *avertissement* generale e da tre *avertissements* più brevi che forniscono indicazioni essenziali sulla genesi del testo e sugli antefatti narrativi di ciò che leggiamo. La pubblicazione completa dei nove frammenti si ebbe soltanto nell'edizione postuma delle *Œuvres diverses* del 1729.

della parola poetica è già stato notato a più riprese. Due recenti esegeti dell'opera, Florence Dumora e Boris Donn , hanno entrambi osservato la presenza nel testo di due concezioni opposte della letteratura: l'immagine neoplatonica della creazione demiurgica e l'idea della *poiesis* come tecnica e arte del "fare"<sup>2</sup>. Le osservazioni accumulate nella seconda parte della tesi ci permettono di affermare che questa duplicit   presente in tutta l'opera di La Fontaine, stretta tra due esigenze contrapposte: da una parte, la padronanza delle regole di genere, la competenza professionale e l'adesione alle richieste del nascente mercato letterario, dall'altra la fedelt   a un'idea della creazione come atto irriflesso e gratuito, immagine e prolungamento della conversazione mondana.

### 1. *La concezione artigianale della scrittura*

La concezione artigianale del fare poetico, nel *Songe*,   veicolata soprattutto da un complesso apparato paratestuale, che rende particolarmente lenta, laboriosa e preparata l'*entrée en fiction*<sup>3</sup>. Naturalmente il paratesto non risale alla prima fase di stesura dell'opera ed   esplicitamente concepito per accompagnarne la pubblicazione sotto forma di frammenti. Esso si inserisce dunque pienamente nella strategia dominante in quella seconda fase della carriera di La Fontaine, che vede il poeta abbandonare l'atteggiamento di diffidenza mondana nei confronti del "mestiere" poetico e della pubblicazione, per inserirsi esplicitamente nelle logiche del mercato editoriale<sup>4</sup>.

L'io del poeta che emerge dal paratesto, com'  ovvio,   assai pi  vicino del suo doppio testuale alla persona biografica di Jean de La Fontaine: sia l'*avertissement* generale dell'opera, sia gli *avertissements* pi  brevi che

---

<sup>2</sup> Cfr. Florence Dumora, "Le *Songe de Vaux*, 'paragone' de La Fontaine", *XVIIe siècle*, 175, avril-juin 1992, pp. 189-208, e Boris Donn , "Le Parnasse de Vaux et son Apollon, ou la cl  du *Songe*?", *XVIIe siècle*, 187, 1995, pp. 203-223, entrambi ripresi in AAVV, *La Fontaine. Œuvres "galantes"*, cit. pp. 91-111 e 112-132.

<sup>3</sup> Quest'ultima osservazione   di Boris Donn  che parla di *entrée en songe*, riferendosi, peraltro, meno al paratesto che all'*amplificatio* cui il poeta sottopone l'episodio ovidiano della visita alla grotta del sonno; cfr. Boris Donn , "Du *Songe de Vaux* aux *Amours de Psych *: les métamorphoses de l'entrée en songe", *Le Fablier*, 6, 1994, pp. 11-16.

<sup>4</sup> Cfr. *supra*, pp. 118ss.

precedono i tre frammenti pubblicati nel 1671 (il livello  $\alpha$ , per utilizzare la terminologia proposta da Delphine Denis nella sua densa e rigorosa lettura “semio-stilistica” delle opere galanti<sup>5</sup>) insistono fortemente sull’aspetto artigianale del mestiere letterario e sull’idea della creazione come *labor* che necessita di tempo e metodo. Fin dall’inizio, La Fontaine ammette di aver consumato quasi tre anni nell’elaborazione di quest’opera; un’enormità di tempo per un poeta che mostra un’esigenza così forte di non disperdere le proprie risorse:

Le temps est chose de peu de prix quand on ne s’en sert pas mieux que je fais; mais, puisque j’ai résolu de m’en servir, je dois reconnaître qu’à mon égard la saison de le ménager est tantôt venue<sup>6</sup>.

Questa preoccupazione del tempo che passa senza che il poeta riesca a convogliare le proprie energie nella realizzazione di un’opera capace di assicurargli una gloria solida e duratura è un tema ricorrente in La Fontaine: lo ritroviamo, ad esempio, nel rimpianto espresso da Acante per essere solo “écoutant parmi tant de merveilles”<sup>7</sup> e per non avere ancora creato niente che possa lanciarlo nella gara di emulazione ingaggiata a Vaux tra le diverse arti; ma lo troviamo anche nel secondo *Discours à Madame de La Sablière*, dove l’alternativa tra la dispersione e la *diversité* richieste dal gusto mondano e l’esigenza di raggiungere la perfezione in un unico genere si fa sentire nella maniera più viva, benché attraverso lo schermo dell’ironia<sup>8</sup>. Da parte sua, il *Songe* dà spazio a entrambe le componenti; infatti, se sacrifica abbondantemente al gusto galante del gioco e della piacevole varietà di registri, la complessità del disegno d’insieme non ha precedenti nell’opera di La Fontaine e si incarica di stabilire la reputazione del giovane autore non solo come poeta d’occasione. Come in quasi tutte le sue opere di ampio respiro, La Fontaine cerca qui un *tempérament* tra esigenze diverse, quelle del pubblico mondano e quelle di un pubblico più colto ed erudito: è questo il senso della distinzione tra frammenti

---

<sup>5</sup> Cfr. Delphine Denis, “Les voix de La Fontaine : vers une lecture sémio-stylistique d’*Adonis*, *Le Songe de Vaux* et *Les Amours de Psyché*”, *Littératures classiques*, 29, 1997, pp. 145-179.

<sup>6</sup> *ŒD*, p. 78.

<sup>7</sup> *Ibid.* p. 106.

<sup>8</sup> Cfr. *supra*, pp. 60ss.

lirici ed eroici, distinzione grosso modo sovrapponibile, nelle intenzioni dell'autore, a quella proposta nel penultimo paragrafo dell'*avertissement* tra "descriptions historiques" e "épisodes d'un caractère galant". La Fontaine non si sbilancia ed evita sempre che l'immagine del poeta mondano e *amuseur* prevalga su quella del fedele cultore e imitatore degli antichi, più apprezzata negli ambienti eruditi e accademici.

Come nelle altre *préfaces*, comunque, egli si mostra estremamente attento a sondare i gusti del pubblico; il succedersi delle mode letterarie è il criterio in base al quale deve effettuare le proprie scelte un autore che si assuma il rischio di pubblicare:

Je reprendrais ce dessein si j'avais quelque espérance qu'il réussît, et qu'un tel ouvrage pût plaire aux gens d'aujourd'hui ; car la poésie lyrique ni l'héroïque, qui doivent y régner, ne sont plus en vogue comme elles étaient alors<sup>9</sup>.

Qui, come altrove, la disquisizione dotta sulle regole è squalificata in anticipo dal ricorso alla regola delle regole: il gusto del pubblico. Al punto che, a seconda del giudizio dei lettori, l'autore deciderà se portare a termine o meno il progetto originario: "Selon le jugement qu'on fera de ces trois morceaux, je me résoudrai: si la chose plaît, j'ai dessein de continuer ; sinon, je n'y perdrai pas de temps davantage"<sup>10</sup>. Qui però cominciamo a sospettare un bluff da parte di La Fontaine, che non può seriamente pensare nel 1671 (Fouquet è in carcere da dieci anni) di portare a termine il suo discorso celebrativo sul *Surintendant*, colpito da *damnatio memoriae*. Il mio parere è che La Fontaine simuli questo rapporto di mutuo scambio con il pubblico per giustificare la pubblicazione di un'opera incompiuta, in un'epoca che non aveva lo stesso interesse che abbiamo oggi nei confronti dei testi frammentari che portino in sé la testimonianza della loro genesi. Ma la caparbia che l'autore dimostra nel riproporre il suo progetto giovanile è la prova del valore fondante che egli, giunto ormai alla piena maturità creativa, attribuisce ancora a quest'opera.

---

<sup>9</sup> *ŒD*, p. 78.

<sup>10</sup> *Ibid.*

## 2. *Le ambiguità del songe littéraire*

L'*avertissement* risente certamente del percorso ulteriore che La Fontaine ha compiuto dal 1661: lo scrupolo con cui si sforza di inserire *après coup* in una tradizione letteraria in fondo piuttosto incerta un testo difficilmente classificabile, l'attenzione che mostra nel determinarne in anticipo gli effetti sul lettore fanno eco ad affermazioni affini presenti in prefazioni anteriori. Questa *préface* offre, però, particolari elementi di interesse, sia perché è di molti anni posteriore alla stesura originaria del testo, e quindi può riflettere concezioni e interessi mutati, sia perché riguarda il testo lafontainiano che più resiste all'attribuzione ad un genere. Qui il discorso sulle regole dovrebbe avere meno presa che altrove proprio per l'alternanza di registri stilistici e per la varietà capricciosa dei temi e delle forme messi in opera. In realtà, l'autore argomenta in maniera piuttosto puntigliosa il ricorso alla tradizione del *songe littéraire*, ripercorrendo il ragionamento logico che lo aveva condotto a scegliere questo procedimento piuttosto che altri, in considerazione dell'effetto da suscitare nel pubblico:

Comme les jardins de Vaux étaient tout nouveau plantés, je ne les pouvais décrire en cet état, à moins que je n'en donnasse une idée peu agréable, et qui, au bout de vingt ans, aurait été sans doute peu ressemblante. Il fallait donc prévenir le temps. Cela ne se pouvait faire que par trois moyens : l'enchantement, la prophétie, et le songe. Les deux premiers ne me plaisaient pas ; car, pour les amener avec quelque grâce, je me serais engagé dans un dessein de trop d'étendue ; l'accessoire aurait été plus considérable que le principal. D'ailleurs il ne faut avoir recours au miracle que quand la nature est impuissante pour nous servir. Ce n'est pas qu'un songe soit si suivi, ni même si long que le mien sera ; mais il est permis de passer le cours ordinaire dans ces rencontres ; et j'avais pour me défendre, outre le *Roman de la Rose*, le *Songe de Poliphile*, et celui même de *Scipion*<sup>11</sup>.

Certo, in gran parte queste osservazioni sono convincenti e possono effettivamente riflettere i motivi originari della scelta del sogno come strumento per offrire al lettore la visione anticipata dei giardini e del palazzo di Vaux; tuttavia, almeno una delle ragioni addotte da La Fontaine non ci persuade del tutto<sup>12</sup>: egli afferma di aver scelto questo procedimento per evitare di doversi

---

<sup>11</sup> *Ibid.* pp. 78-79.

<sup>12</sup> Tanto più che, posto di fronte alla medesima difficoltà in *Psyché*, egli non si sentirà affatto costretto a ricorrere a un analogo procedimento per descrivere i luoghi come sarebbero apparsi di lì a due anni; cfr. *ibid.* p. 126.

impegnare in un *dessein de trop d'étendue*, che avrebbe accresciuto il ruolo e le dimensioni dell'*accessoire* (cioè dell'antefatto narrativo) a detrimento del *principal* (cioè la descrizione di Vaux e la celebrazione del mecenate). In realtà il poeta non ha fatto niente in concreto per abbreviare e alleggerire l'*accessoire*: come ha osservato Boris Donne<sup>13</sup>, la studiata lentezza dell'esordio, che comporta non solo una notevole amplificazione della fonte ovidiana, ma anche una sorta di narrazione iterativa della visita di Acante alla grotta del Sonno (ripetuta almeno cinque volte se includiamo l'*avertissement*<sup>14</sup>) rendono l'incipit effettivamente piuttosto ingombrante e non del tutto funzionale allo scopo dell'opera. Ciò dimostra, se ce ne fosse bisogno, che La Fontaine ha scelto il procedimento della visione onirica non tanto per ragioni di economia testuale, quanto per l'interesse specifico che egli nutre nei confronti dei temi del sonno e del sogno<sup>15</sup>, al punto da presentarli, in molte opere, come tratti psicologici legati alla sua personalità. Naturalmente il *Songe de Vaux* contribuisce in maniera determinante a fissare per La Fontaine l'immagine del *rêveur* e del *paresseux*; non solo il sogno informa l'intero testo in quanto espediente narrativo, ma in più punti è anche ricordata la personale "devozione" di Acante nei confronti della personificazione mitologica di questo fenomeno psichico. Ecco come il personaggio si rivolge al dio per assicurarsene il favore:

Tu sais que j'ai toujours honoré tes autels ;  
Je t'offre plus d'encens que pas un des mortels :  
Doux Sommeil, rends-toi donc à ma juste prière<sup>16</sup>.

Più avanti Acante parla ancora del "service qu'[il a] voué au dieu du sommeil" e presenta l'incontro con Aminta come un favore che il sonno gli ha concesso (dove sonno ha un doppio significato: è la divinità che appare nel primo

---

<sup>13</sup> Cfr. Boris Donne, "Le Parnasse de Vaux", cit. p. 206.

<sup>14</sup> Per la gestione del tempo narrativo e i fenomeni di iterazione nelle opere galanti, cfr. Claudine Nédélec, "Admirable tremblement du temps. La temporalité dans les 'œuvres galantes' de La Fontaine", *Le Fablier*, 9, 1997, pp. 77-82.

<sup>15</sup> Per una disamina delle diverse modulazioni del sonno e dei sogni nell'opera di La Fontaine, cfr. Jean-Pierre Collinet, "La Fontaine, le sommeil et les songes", *The French Review*, 63, 1989, pp. 182-197; più specificamente dedicato alle fonti iconografiche messe a frutto dal poeta per le sue numerose e gustose descrizioni di personaggi addormentati è il saggio di Barbara Piqué, "Les 'beaux endormis' dans l'œuvre de La Fontaine et la peinture de son temps", *Le Fablier*, 15, 2004, pp. 21-29.

<sup>16</sup> *ŒD*, p. 83.



capitolo, ma anche il sonno in senso proprio in cui sono immersi tanto il poeta quanto la donna da lui amata).

Il sogno, però, è anche uno degli *avatars* dell'estetica della negligenza, che, come abbiamo visto, eredita dalla tradizione neoplatonica l'iconografia della creazione demiurgica, orientandola non verso il trascendente e le verità divine, bensì verso le attività fisiologiche e il corpo dell'autore. Il sogno è per eccellenza l'attività che si sottrae al giogo della volontà e alla progettualità del soggetto. Vi sono due versanti, dunque, del tema del sogno nell'opera: per l'autore che fa sentire la sua voce nel paratesto, il sogno è il più comodo espediente letterario per ottenere determinati effetti, qualcosa che viene introdotto ad arte e che non sfugge affatto alla progettualità ("Je feins donc qu'en une nuit du printemps..."); il verbo *feindre* richiama la nozione dell'opera d'arte come *fictio*, complesso di procedimenti finalizzati a ottenere delle reazioni da parte del lettore); per Acante, proiezione dell'autore nel testo, il sogno è invece una condizione subita, che innesca una deambulazione nel palazzo e nei giardini di Vaux, costellata da incontri e avventure per lo più imprevisi o che, comunque, destano nel personaggio meraviglia e stupore.

Acante rappresenta, insomma, l'autore *négligent* per cui la scrittura è il riflesso immediato e irrefrenabile di un'esperienza che sfugge, almeno in parte, all'intenzionalità e al controllo razionale. La frase con cui La Fontaine, già nell'*avertissement*, innesca la diegesi è da questo punto di vista sintomatica: "Je feins donc qu'en une nuit du printemps m'étant endormi, je m'imagine que je vas trouver le Sommeil, et le prie que par son moyen je puisse voir Vaux en songe"<sup>17</sup>. Questa semplice frase, come ha notato Florence Dumora<sup>18</sup>, oltre ad aprire una vertiginosa serie di *emboîtements* narrativi (ogni verbo determina un piano narrativo ulteriore e segna una lentissima progressione verso il livello definitivo della diegesi), distingue l'io d'autore che si esprime nell'*avant-texte*, conscio della funzionalità letteraria del procedimento, e l'io fittizio del testo, che invece subisce passivamente la condizione del sogno (se l'espressione *je vas*

---

<sup>17</sup> *Ibid.* p. 79.

<sup>18</sup> Cfr. Florence Dumora, "Le Songe de Vaux, 'paragone' de La Fontaine", cit. p. 194.

*trouver le Sommeil, et le prie que par son moyen je puisse voir Vaux en songe* sembra suggerire un'intenzionalità effettiva anche da parte di Acante, i due verbi da cui questa frase dipende esprimono invece due condizioni non ricercate dal personaggio: *m'étant endormi, je m'imagine*). Il *je* del paratesto è una sorta di burattinaio che progetta con precisione e scrupolo la struttura dell'opera e gli effetti che essa deve suscitare nell'uditorio; Acante (l'uso dello pseudonimo sembra già incaricarsi proustianamente di distinguere l'io biografico, ancora rintracciabile nel paratesto, dalla sua proiezione diegetica) rappresenta il polo opposto, quello della negligenza e della passività del creatore nella tradizione platonica.

### 3. *Le figure tradizionali della creazione letteraria*

Il *Songe de Vaux* mette in scena tutte le versioni possibili dell'iconografia legata alla creazione letteraria, anche la versione più tradizionale, che fa dipendere l'ispirazione dalle Muse e dal Parnaso. Le divinità che da secoli presiedono alla creazione sono naturalmente ricevute con tutti gli onori alla corte di Fouquet; il protagonista esprime la sua soddisfazione nel vedere la riproduzione pittorica delle Muse in una delle principali stanze del palazzo:

J'étais ravi de les voir si fort en honneur, et tellement considérées chez Oronte qu'on les avait logées dans l'une des plus belles chambres de son palais. Ce n'est pas qu'il y eût rien en cela qui me surprît, et qu'elles ne m'eussent entretenues dès auparavant de l'estime que ce héros avait pour elles ; mais elles ne m'avaient point encore dit qu'il leur en eût donné cette marque<sup>19</sup>.

Quanto ad Apollo, si è ormai trasferito definitivamente a Vaux, offrendo tutte le sue competenze e i suoi servigi al nuovo mecenate. Ma la maniera in cui La Fontaine presenta queste figure tradizionali è più o meno scopertamente degradante, come se esse, inserendosi pienamente e di buon grado nella logica del clientelismo e della poesia encomiastica, derogassero in parte alla loro funzione originaria. Sia delle Muse che di Apollo, viene detto che hanno abbandonato la loro sede e le loro prerogative antecedenti per celebrare e servire

---

<sup>19</sup> *ŒD*, p. 105.

fedelmente Fouquet. Certo, la gara di emulazione ingaggiata dalle Muse per accrescere lo splendore di Vaux non può che essere presentata in termini elogiativi in un'opera che ha essa stessa un intento encomiastico, tuttavia lo stupore con cui Acante si rivolge alle sue divinità tutelari suggerisce l'impressione di un certo disappunto, come se le fonti più vere dell'ispirazione venissero abbandonate per seguire le attrattive di un fasto effimero:

Quoi? je vous trouve ici mes divines maîtresses !  
De vos monts écartés vous cessez d'être hôtesse !  
Quel charme ont eu pour vous ces lambris que je vois ?  
Vous aimiez, disait-on, le silence des bois ;  
Qui vous a fait quitter cette humeur solitaire ?  
D'où vient que les palais commencent à vous plaire ?  
J'avais beau vous chercher sur les bords d'un ruisseau.  
Mais quelle fête cause un luxe si nouveau ?  
Pourquoi vous vêtez-vous de robes éclatantes ?  
Muses, qu'avez-vous fait de ces jupes volantes  
Avec quoi dans les bois, sans jamais vous lasser,  
Parmi la cour de Faune on vous voyait danser ?  
Un si grand changement a de quoi me confondre.<sup>20</sup>

Come non cogliere un accento di rimpianto in questa serie di interrogative che contrappongono al fasto della nuova corte principesca una dimensione di solitudine boschiva cara a un poeta abituato a cercare nel *silence des bois* e *sur les bords d'un ruisseau* la fonte più segreta e più costante della sua ispirazione. Il motivo della *translatio Musarum* (B. Donn ) non sembra entusiasmare il portavoce del poeta che, d'altronde, pi  di una volta se ne andr  a cercare avventure negli angoli pi  segreti del parco, trovandovi le sorprese pi  gradite.

Anche la figura di Apollo d  luogo a un quadretto burlesco dove il Dio delle arti e della poesia si abbassa a fare il *factotum* di Fouquet, attratto apparentemente dai *gros gages* che questi promette:

Il est las des vains travaux,  
Il se rit des beaux ouvrages,  
Et veut par monts et par vaux,  
Dans nos pr s, sur nos rivages,  
Garder les moutons de Vaux ;  
Car on y gagne gros gages :  
Aucun labeur n'y manque de guerdon.  
Ce ne sont point les murs du roi Laom don  
Qui voulut pour néant, si j'ai bonne mémoire,  
Bâtir ces murs détruits par un décret fatal :

---

<sup>20</sup> *Ibid.* p. 104.

C'était un roi qui payait mal ;  
Il n'est pas le seul en l'histoire<sup>21</sup>.

La logica del “guerdon” su cui si basa il mecenatismo è trattata in modo leggero e sotteraneamente screditata dal travestimento burlesco di Apollo e dalla riduzione delle Muse a decorazione pittorica. Le fonti di ispirazione più vere di Acante sono fenomeni psico-fisiologici legati ad una vena più intima e meno esplicitamente celebrativa: si tratta del sogno – la cui azione è assai lungamente illustrata nel primo capitolo, non senza la mediazione di una mitologia minore attinta a uno dei testi chiave della cultura classica, le *Metamorfosi* di Ovidio – e del desiderio sensuale, concretizzato nella quasi soprannaturale apparizione del corpo di Aminta addormentata, capace di far dimenticare d'un colpo al protagonista tutte le meraviglie contemplate fino a quel momento (come a dire che è sotteraneamente il desiderio, lo stesso celebrato in seguito nell'*Hymne à la Volupté*, a presiedere a tutte le azioni umane, ivi compresa la creazione artistica).

#### 4. *Eстетica della negligenza e poesia celebrativa*

La rappresentazione della dimora del Sonno è particolarmente complessa e insiste soprattutto sulla solitudine e sul silenzio che circondano il luogo (“Le logis du dieu est au fond d'un bois où le silence et la solitude font leur séjour”) e su alcuni elementi naturali suscettibili di favorire l'attività onirica (“C'est un antre que la Nature a taillé de ses propres mains, et dont elle a fortifié toutes les avenues contre la clarté et le bruit”<sup>22</sup>; il successivo passo in versi mette in risalto particolari quali “les lambris moussus”, il “ruisseau [qui] coule auprès, et forme un doux murmure”, i “simples” e le “fleurs [dont] en tout temps sa demeure est semée”<sup>23</sup>, ecc.). Il luogo originario e la fonte più vera dell'ispirazione sono dunque identificati con un *décor* naturale, raffigurato da una serie di elementi che formano un quadro di solitudine e di silenzio boschivo: esattamente quel

---

<sup>21</sup> *Ibid.* p. 103.

<sup>22</sup> *Ibid.* p. 82.

<sup>23</sup> *Ibid.* pp. 82-83.

rapporto immediato e fondante con la natura che le Muse hanno in qualche misura ripudiato trasferendosi a Vaux e barattando la loro dimora abituale con un palazzo che è interamente il prodotto della cultura e della “tecnologia” moderna.

Ma non bisogna dimenticare che è un paesaggio allegorico e non reale quello che La Fontaine ci regala in questo passo: ognuno di questi elementi contribuisce a definire una condizione interiore necessaria perché la poesia abbia luogo. L’attività poetica è figurata come luogo appartato e silenzioso, dunque rimanda ad una condizione di separazione, di parziale *détachement* nei confronti dei condizionamenti e delle *contraintes* del mondo reale e diurno, condizione che consente di osservare la realtà con sguardo vergine, pronto ad animare di meraviglioso e a popolare di incantevoli apparizioni i luoghi di cui abbiamo avuto nozione durante il giorno. Comunque la visione non arriva più dall’esterno, non è più incarnata in primo luogo dalle Muse, ma è la diretta emanazione dell’interiorità del poeta, del suo desiderio. Il sogno, infatti, fondando la propria opera sui più promettenti residui della memoria diurna, costruisce una visione destinata a soddisfare, almeno illusoriamente, i desideri profondi dell’io:

C’était aussi cette maison magnifique, avec ses accompagnements et ses jardins, lesquels Silvestre m’avait montrés, et que ma mémoire conservait avec un grand soin, comme étant les plus précieuses pièces de son trésor. Ce fut sur ce fondement que le Songe éleva son frêle édifice, et tâcha de me faire voir les choses en leur plus grande perfection. Il choisit pour cela tout ce qu’il y avait de plus beau dans ses magasins ; et, afin que mon plaisir durât davantage, il voulut que cette apparition fût mêlée d’aventures très remarquables<sup>24</sup>.

L’illusione del sogno, come l’illusione dell’arte ha dunque la sua origine prima e il suo scopo ultimo nel *plaisir*. Non si tratta naturalmente di una contrapposizione frontale tra la poesia encomiastica e di apparato rappresentata dalle Muse e da Apollo, e la poesia più intimista che ha le sue radici nel sogno e nel desiderio amoroso; il poeta suggerisce, però, che la poesia celebrativa nei confronti di un mecenate particolarmente vicino per cultura e sensibilità ai poeti e agli artisti deve trovare nutrimento in una vocazione preesistente, fortemente

---

<sup>24</sup> *Ibid.* p. 82.

personale e quasi fisica, fondata sui desideri e gli appetiti più profondi della psiche, pronta ad aderire spontaneamente al concerto di voci elogiative che si levano attorno all'eroe del momento, ma capace anche di un'osservazione distaccata, forte di quell'*éloignement* originario che la tradizione poetica consente e favorisce.

##### 5. *La figurazione del personaggio-poeta tra contemplazione e promenade*

Di conseguenza la celebrazione, in quest'opera, non è centrata sull'oggetto in sé, su una descrizione dettagliata e obiettiva del palazzo e dei giardini, ma è orientata sull'esperienza del soggetto, sul suo incontro onirico con un luogo trasfigurato magicamente dall'immaginazione e animato dal potere illusivo delle arti. Vaux è innanzitutto raffigurato come uno spazio che il poeta-personaggio attraversa in un movimento di deambulazione che non segue percorsi preordinati, ma obbedisce al capriccio e all'ispirazione del momento. Così, è grazie all'andamento casuale della *promenade* che Acante può intavolare un dialogo con il salmone e lo storione (“Me promenant vers un carré d'eau [...], j'aperçus un saumon et un esturgeon s'approchant du bord, comme s'ils eussent voulu me parler”<sup>25</sup>), può contemplare una danza che coinvolge “Cythérée, l'Amour et les Grâces, avec les plus belles Nymphes des environs” (ma questa irruzione più decisa del meraviglioso è *cautionnée* da una sorta di reduplicazione del quadro onirico, si tratta insomma apparentemente di un sogno nel sogno: “Je dormais d'un profond sommeil, et, en dormant, il me sembla que je me promenais à Mainsy, qui n'est pas loin de Vaux; et que, dans un pré tout bordé de saules, j'apercevais...”<sup>26</sup>) e può sorprendere Aminta addormentata subito dopo aver assistito al manifestarsi dell'aurora (“Après que les Grâces se furent retirées, je me trouvai en état de continuer mes promenades, et d'achever de voir les raretés de ce beau séjour”<sup>27</sup>).

---

<sup>25</sup> *Ibid.* p. 97.

<sup>26</sup> *Ibid.* p. 106.

<sup>27</sup> *Ibid.* p. 108.

In linea con l'estetica della negligenza, Acante non è mostrato come un artefice consapevole, ma come un osservatore con attitudine prevalentemente passiva o ricettiva nei confronti degli stimoli che gli vengono dall'esterno. Come il Poliphile di *Psyché* ama ogni cosa, tutto è spettacolo e *jouissance* per lui, le meraviglie dell'arte e quelle della natura. La contemplazione ammirata e lo stupore sono le sue reazioni più ricorrenti a tutto ciò che il mondo esterno gli offre: “Je regardais sortir et rentrer ces merveilles”<sup>28</sup>, “Confus, je m'écriai...”, “Cela me surprit tout à fait”<sup>29</sup>, “Certes, mon étonnement ne fut pas petit, mais ma joie fut encore plus grande”<sup>30</sup>. L'ammirazione nei confronti delle realizzazioni artistiche non gli impedisce di ritagliarsi degli spazi di solitudine nella natura, cedendo così periodicamente alle sue inclinazioni originarie (come nel frammento VII, dove, prima dell'incontro solitario e fortuito con Aminta, assiste al sorgere dell'aurora in un sontuoso sfondo naturale ed esprime il suo entusiasmo con una *chanson* alla maniera di Théophile o di Tristan): un abbozzo di quell'alternativa che, in *Psyché*, contrapporrà le *contraintes* della società di corte ai piaceri della *retraite* solitaria o a due. Tutto sommato dunque (non sappiamo se questo sia dovuto in parte a modifiche successive alla caduta di Fouquet), il ruolo di Oronte in questa opera, che dovrebbe essere celebrativa, è abbastanza limitato (come lo sarà il ruolo del monarca in *Psyché*): in primo piano è l'esperienza stessa del personaggio Acante (come quella di La Fontaine è al centro delle relazioni “giornalistiche” che il poeta compone nell'ultima fase del periodo Fouquet<sup>31</sup>), le sue reazioni di fronte agli spettacoli di varia natura che il sogno gli regala, la sua percezione delle meraviglie artistiche e naturali.

La figurazione del personaggio-poeta è dunque insistita e complessa ma passa sempre attraverso la diegesi: è la dimensione narrativa e deambulatoria del *songe* a fornircene indirettamente il ritratto (in questo, i limiti che l'etica mondana e galante pone alle manifestazioni dell'io anche in sede letteraria sono perfettamente rispettati). Tuttavia, è con gli occhi di Acante che il lettore

---

<sup>28</sup> *Ibid.* p. 83.

<sup>29</sup> *Ibid.* p. 97.

<sup>30</sup> *Ibid.* p. 109.

<sup>31</sup> Cfr. *supra*, p. 83-84.

percepisce le bellezze del palazzo di Fouquet, è la dimensione psicofisiologica del sogno, innescata dal desiderio del protagonista, ad ampliare i limiti della realtà fenomenica, animandola di meraviglioso e arricchendola di squarci lirici e di episodi romanzeschi. Il vero centro ideale su cui si fonda l'unità dell'opera è dunque la coscienza del personaggio-narratore, con le sue dimenticanze (“Je ne songeai plus ni à cascades ni à fontaines; et, comme au commencement de mon songe, j'avais oublié Aminte pour Vaux, il m'arrive en échange d'oublier Vaux pour Aminte, dans ce moment”<sup>32</sup>), le sue sbadatezze e il suo ingenuo stupore di provinciale dilettante. Queste caratteristiche, parzialmente comuni al *Songe* e a *Psyché*, conferiscono alle due opere, entrambe disposte sull'asse del viaggio, dell'erranza o della deambulazione, una vaga atmosfera da romanzo picaresco o meglio da racconto di fate. Il meraviglioso gioca un ruolo in entrambe: nel *Songe*, però, esso svela più apertamente la sua origine nell'iperbole celebrativa o galante: in *Psyché*, assumerà una maggiore consistenza narrativa, benché intaccata nella sua verosimiglianza dalle strizzatine d'occhio del narratore.

## 6. Il tema dell'interpretazione e il ruolo dell'allegoria

Nella sua condizione iniziale di ignoranza (conosce Vaux solo per sentito dire e per aver visto le stampe di Israël Silvestre), Acante ha costantemente bisogno di un interprete, di una guida che gli chiarisca il senso riposto di ciò che vede e degli episodi a cui assiste. Come Psiche, deve compiere un percorso di apprendimento e di esperienza, necessario per decifrare l'enigma che avvolge la genesi stessa del palazzo. Molti critici hanno cercato di interpretare la *devise* proposta da La Fontaine nell'*avertissement*<sup>33</sup>, senza fornire, a mio avviso, alcuna spiegazione pienamente convincente; il progetto dell'autore, peraltro, prevedeva sicuramente lo scioglimento finale dell'enigma, come la profezia in versi indica con chiarezza (“et l'on verra le sens de la devise/ Qu'aucun mortel n'aura jamais

---

<sup>32</sup> *ŒD*, p. 110.

<sup>33</sup> Tra gli altri, cfr. F. Dumora, “Le *Songe de Vaux*, 'paragone' de La Fontaine”, cit. p. 198; B. Donné, “Le Parnasse de Vaux”, cit. p. 222 ; D. Denis, “Les voix de La Fontaine”, cit. p. 147; M. Fumaroli, *Le poète et le roi*, cit. pp. 214-215.



su voir”<sup>34</sup>), mentre il testo frammentario che ci è pervenuto rende probabilmente arbitrario qualsiasi tentativo, più o meno felice, di individuare un senso preciso. Ciò che conta è che La Fontaine ponga il tema dell’interpretazione al centro della sua opera (un’altra caratteristica, questa, che accomuna il *Songe* a *Psyché*). Lo conferma anche la famosa notazione dedicata al personaggio di Aminta nell’*avertissement* del primo capitolo:

Le lecteur, si bon lui semble, peut croire que l’Aminte dont j’y parle représente une personne particulière ; si bon lui semble, que c’est la beauté des femmes en général ; s’il lui plaît même, que c’est celle de toutes sortes d’objets. Ces trois explications sont libres. Ceux qui cherchent en tout du mystère, et qui veulent que cette sorte de poème ait un sens allégorique, ne manqueront pas de recourir aux deux dernières. Quant à moi je ne trouverai pas mauvais qu’on s’imagine que cette Aminte est telle ou telle personne : cela rend la chose plus passionnée, et ne la rend pas moins héroïque<sup>35</sup>.

Come nel prologo del *Gargantua*<sup>36</sup>, la responsabilità di eventuali letture allegoriche o a chiave è interamente delegata al lettore, come se l’autore non avesse, su questo piano, nessuna giurisdizione e nessuna autorità. Come argomentavo a proposito del *Discours* di Pellisson, ormai è il destinatario il polo più importante della comunicazione letteraria, è ai suoi gusti e alle sue aspettative che bisogna adeguare la propria scrittura; La Fontaine aderisce perfettamente all’*ethos* galante, evitando di imporre il proprio punto di vista e concedendo al lettore la libertà di decidere come leggere l’opera. È evidente, però, che egli, dichiarando ugualmente legittime, dunque intercambiabili, l’interpretazione allegorica e la lettura *à clef*, le scredita entrambe: di fronte all’impossibilità di ricostruire le intenzioni dell’autore e l’eventuale secondo senso che egli potrebbe aver celato nel testo, è a una pura fruizione estetica che il lettore, in definitiva, è invitato<sup>37</sup>.

Come Rabelais, dunque, La Fontaine, pur giocando con l’interpretazione allegorica (la tradizione del sogno letterario prevede un uso abbondante

---

<sup>34</sup> *ŒD*, p. 80.

<sup>35</sup> *Ibid.* p. 81.

<sup>36</sup> Cfr. *supra*, pp. 42ss.

<sup>37</sup> Viene a confermare la mia interpretazione di questo passo del *Songe* e in generale del ruolo dell’allegoria nell’opera di La Fontaine il bell’articolo di Christine Noille-Clauzade, “La Fontaine et les délices de Platon”, *Le Fablier*, 17, 2006, pp. 21-30, che propone un bilancio sul modo in cui La Fontaine gestisce l’eredità platonica, in particolare la versione ermetica e allegorica privilegiata dalla cultura rinascimentale. Secondo la studiosa, nel *Songe* e in *Psyché* lo scrittore francese gioca con l’allegoria, mettendone in scena le modalità ma contestandone ironicamente la pertinenza.

dell'allegoria e *La Fontaine* non si sottrae del tutto a questa norma di genere: sono astrazioni personificate le fate che dibattono nel secondo capitolo e anche la visita alla grotta del Sonno, come abbiamo visto, rappresenta allegoricamente i meccanismi della creazione artistica), finisce per screditare l'allegoria come strumento interpretativo, dando la prevalenza al piacere immediato della visione (o della lettura) e a una fruizione di Vaux più attenta ai valori estetici che ai complessi significati allegorici dei cicli figurativi.

### 7. *Una poetica della visione*

Tanto il primo capitolo quanto il paragone delle arti celebrano la facoltà della parola poetica di illudere i sensi e di suscitare immagini dotate di un'immediatezza e di un'evidenza persino superiori a quelle della pittura. Lo straordinario passo in cui i sogni assumono la forma di elementi architettonici, offrendo ad Acante la visione futura di Vaux, è certamente una figurazione dei procedimenti e degli effetti della creazione poetica (il passo ricorda da vicino, tra l'altro, gli incantesimi della grotta di Alcandre nell'*Illusion comique* di Corneille, simboli a loro volta dell'illusione teatrale):

Artisans qui peu chers, mais qui prompts et subtils,  
N'ont besoin pour bâtir de marbre ni d'outils,  
Font croître en un moment des fleurs et des ombrages,  
Et, sans l'aide du temps, composent leurs ouvrages<sup>38</sup>.

La visione si manifesta con straordinaria rapidità, senza bisogno di mediazioni materiali di alcun tipo; sola responsabile ne è “De fantômes divers une cour mensongère/ Vains et frêles enfants d'une vapeur légère,/ Troupe qui sait charmer le plus profond ennui”<sup>39</sup>: la sostanza immateriale della parola poetica, dunque, si avvale del proprio statutario diritto di mentire al fine di *charmer l'ennui* del lettore e di soddisfare, per quanto illusoriamente, i suoi desideri. La poetica degli *agréables mensonges* che vedremo espressa nelle *Fables* trova qui una prima formulazione.

---

<sup>38</sup> *ŒD*, p. 83.

<sup>39</sup> *Ibid.*

Nel discorso di Calliopée, poi, la facoltà della poesia di creare immagini è portata fino alle estreme conseguenze: essa può offrire ai sensi ciò che non ha consistenza sensibile e creare ciò che non è mai esistito, come gli dèi e le favole della mitologia pagana. Come ha osservato Florence Dumora<sup>40</sup>, Calliopée, tessendo l'apologia della creazione letteraria, si limita, in sostanza, a illustrare la figura dell'ipotiposi e a celebrare l'*enargheia* che la sostanzia. Questa poetica dell'immagine è esemplificata dall'opera stessa: Acante, infatti, inizialmente cosciente del fatto che il suo, come tutti i sogni, è pura illusione, perde poi la consapevolezza delle tappe che ha dovuto attraversare per attingere alla visione; i livelli narrativi aperti dalla famosa frase "Je feins donc..." sono chiusi subito dopo uno a uno, mano a mano che il personaggio viene assorbito dall'illusoria evidenza dell'immagine (una vera e propria illustrazione del *trompe-l'oeil*):

À peine les Songes ont commencé de me représenter Vaux que tout ce qui s'offre à mes sens me semble réel; j'oublie le dieu du sommeil, et les démons qui l'entourent; j'oublie enfin que je songe<sup>41</sup>.

È su questo piano che si instaura il parallelo tra il sogno, simbolo della parola poetica, e il desiderio amoroso, peraltro associati fortemente fin dal primo capitolo e presentati come le due forze che si contendono il dominio sulla psiche del protagonista ("Cette fière beauté, qui s'érige un trophée/ Du cruel souvenir de mes vœux impuissants,/ Souffrit que cette nuit les charmes de Morphée/ Aussi bien que les siens régnassent sur mes sens"<sup>42</sup>). Entrambi assorbono a tal punto l'attenzione e le facoltà del soggetto da far perdere consistenza a ogni realtà esterna e anteriore. Straordinario il passo in cui il livello di concentrazione raggiunto da Acante nei confronti dell'oggetto dei suoi desideri è tale che il narratore arriva a definire il fenomeno un *enchantement* (come è *enchantement* e *charme* la poesia):

Je les considèrai longtemps avec des transports qui ne peuvent s'imaginer que par ceux qui aiment. Encore est-ce peu de dire transport[s]; car, si ce n'était véritable enchantement, c'était au moins quelque chose qui en avait l'apparence : il semblait que mon âme fût accourue toute entière dans mes yeux. Je ne songeai plus ni à cascades ni à

---

<sup>40</sup> Cfr. F. Dumora, "Le Songe de Vaux, 'paragone' de La Fontaine", cit. p. 201.

<sup>41</sup> *ŒD*, p. 79.

<sup>42</sup> *Ibid.* p. 82.

fontaines ; et comme, au commencement de mon songe, j'avais oublié Aminte pour Vaux, il m'arriva en échange d'oublier Vaux pour Aminte, dans ce moment<sup>43</sup>.

Anche nelle opere successive *La Fontaine* illustrerà questa concezione della poesia come immagine illusoria, *agréable mensonge* e *charme* capace di catturare l'anima del destinatario e di dirigerla a suo piacimento, ma sarà anche attento a tener desto il senso critico del lettore, ricordandogli periodicamente, tramite gli interventi del narratore e l'ironia metalinguistica, che la letteratura è *fictio* e si fonda sui desideri più regressivi dell'anima umana. La *négligence*, insomma, si farà strategia narrativa, come abbiamo visto in II.2<sup>44</sup>, e contribuirà a mettere a nudo i procedimenti stessi della scrittura letteraria. Nel *Songe*, la *négligence* non ha ancora investito le tecniche narrative; essa è presente soprattutto a livello tematico, attraverso la figurazione molteplice dell'autore, che ricopre contemporaneamente i ruoli di autore, narratore e personaggio, e attraverso la trattazione esplicita o figurata dei temi della creazione, dell'ispirazione e del mecenatismo. Sarà il passaggio dalla narrazione omodiegetica a quella eterodiegetica (attuata sia in *Psyché* che nelle *Fables* e nei *Contes*) a permettere di segnalare con maggiore sistematicità la distanza tra il piano del *récit* e quello dell'*histoire*, dando spazio così agli interventi seri, ironici o giocosi del narratore. Anche nel *Songe* assistiamo alla messa a nudo della *charpente*, dell'orditura dell'opera, ma ad assicurarla non è la gestione interna della narrazione, bensì il paratesto: dunque essa è in parte il risultato di una risistemazione dei frammenti molto posteriore al momento della stesura originaria ed è dettata dall'esigenza di rendere fruibile un testo incompiuto.

È corretto dunque affermare che il *Songe de Vaux* non è che una prima tappa, alquanto imperfetta, del percorso che porterà La Fontaine alla padronanza assoluta del suo personale stile narrativo. A questo proposito, l'ultimo punto che vorrei brevemente trattare è quello della mescolanza dei generi. Come in *Psyché*, benché meno consapevolmente, è il portavoce dell'autore nel testo ad assicurare la compresenza e la fusione di forme e tonalità di scrittura diverse: Acante, come

---

<sup>43</sup> *Ibid.* p. 110.

<sup>44</sup> Cfr. *supra*, pp. 71-116.

Poliphile, cerca il proprio piacere in tutti gli ambiti dell'esperienza; questo fa sì che, lungi dall'assumere connotati etico-stilistici ben precisi, egli attraversi un'esperienza molteplice, che comporta l'adozione di "volti" diversi, determinati dalle tradizioni di genere successivamente evocate. Di volta in volta si fa poeta libertino, poeta galante, personaggio da romanzo, personaggio di poema eroico: l'apparente diversità disordinata e capricciosa di un'opera che adotta i procedimenti del sogno si ricompone dunque nella calcolatissima messa in opera dei più vari *clichés* letterari, non ancora però denunciati esplicitamente come tali dalla voce ironica del narratore come avverrà nelle opere successive.

### III.2 *Il cantore della Voluttà: Les Amours de Psyché*

È stato notato da tutti i commentatori il rapporto di continuità che lega il progetto incompiuto del *Songe* alla fantasia versagliese di *Psyché*: La Fontaine sembra aver trasposto la formula messa a punto nell'opera precedente, adattandola alla rappresentazione di una reggia ancora più fastosa, erede, su proporzioni ben più ampie, della dimora del *Surintendant*. In entrambi i casi, la celebrazione non è diretta, ma si avvale di numerosi *détours*, le *descriptions historiques* occupano uno spazio tutto sommato limitato e la figura del mecenate rimane relegata in secondo piano, chiusa nella sua altera maestà, limitandosi a ricevere il convenzionale omaggio che gli è dovuto. In *Psyché*, come nel *Songe*, palazzo e giardini sono descritti non in maniera ordinata, ma seguendo l'andamento capriccioso della *promenade*, eleggendo in maniera apparentemente arbitraria alcuni particolari per tralasciarne altri, talvolta più importanti. La descrizione, anche in questo caso è animata dalla soggettività, non più del solo portavoce del poeta, ma di quattro personaggi, tutti letterati, la cui amicizia è oggetto di un'esposizione iniziale assai densa e curata: la figurazione dell'*ethos* dell'autore non è più unitaria ma si frantuma in una pluralità di *caractères* tra i quali l'opera cerca di realizzare una conciliazione armonica. L'immagine ideale dell'autore, per quanto delineata in controluce, è rappresentata in maniera ancora più complessa e insistita che nel *Songe*, trovando immediata espressione nella gestione narrativa.

Come nel *Songe*, la parola letteraria rivaleggia con le altre arti nell'adornare la reggia di Versailles dei più bei miti che l'antichità abbia trasmesso alla cultura moderna. Ma invece di limitarsi all'evocazione sognante di incontri improbabili nei viali del parco, qui la dimensione concreta della scrittura letteraria è esplicitamente introdotta nel testo; La Fontaine, riprendendo il vecchio espediente novellistico della brigata che ascolta una narrazione, lo trasforma in una vera e propria seduta accademica, che ha come scopo la fruizione e la valutazione di un testo letterario scritto. La tentazione romanzesca aleggiava già

sul *Songe*, dove dava luogo a una sorta di *ébauche* di romanzo: l'episodio dell'incontro con Aminta addormentata, fitto di allusioni ai grandi modelli del genere. In *Psyché*, questo spunto è portato alle sue più coerenti conseguenze attraverso il procedimento della narrazione *en abyme*<sup>1</sup>, che rende la celebrazione di Versailles ancora più indiretta e allusiva, fornendo della reggia francese una sorta di specchio ideale nel palazzo di Cupido e proiettando nelle nobili sfere del mito gli amori del giovane re. “Le Soleil ni la mort ne se peuvent contempler fixement”: Luigi non è Fouquet e serve un *détour* in più per celebrarlo, lo specchio opaco della mitologia.

Ma non tutto in quest'opera è funzionale alla celebrazione del sovrano e della reggia che ne è l'emanazione. Anzi, la scelta della narrazione mitologica permette di sfuggire agli schemi rigidi della letteratura encomiastica e di riflettere dei codici e dei meccanismi della società di corte un'immagine non troppo lusinghiera. I quattro amici si recano a Versailles soprattutto per godere dei recessi freschi e ombrosi che riserva il giardino, di cui fanno il *décor* appropriato alla delibazione di un lauto banchetto letterario. L'*enjeu* principale di *Psyché* è la ricerca di una formula di scrittura che sfugga alla rigidità dei dogmi estetici, ispirandosi piuttosto al libero procedere della conversazione. Attraverso lo sdoppiamento dei piani narrativi e la scelta della narrazione *en abyme*, La Fontaine può mettere in scena esplicitamente l'intero processo della comunicazione letteraria, e in particolare il rapporto tra destinatario e destinatario così come egli lo concepisce<sup>2</sup>. Ma può anche mostrare il modo in cui le teorie estetiche dibattute nel *récit-cadre* trovano una diretta e immediata applicazione nelle strategie narrative.

---

<sup>1</sup> Tra l'altro, l'episodio specifico del *Songe* trova un'eco precisa nell'incontro di Psiche addormentata da parte di Cupido verso la fine del romanzo e, meno direttamente, nella descrizione del dio stesso immerso nel sonno: come se La Fontaine avesse cucito l'intera storia di Psiche attorno a questo motivo a lui particolarmente caro e che aveva trovato nel *Songe* una prima formulazione.

<sup>2</sup> Per l'analisi dei procedimenti della *mise en abyme*, cfr. in particolare Jean Rousset, “La mise en scène d'une lecture: les promeneurs de *Psyché*”, in *Le lecteur intime. De Balzac au journal*, Paris, Corti, 1986, pp. 73-82.

## 1. Un'opera che riflette sulla propria estetica

A differenza che nel *Songe*, la separazione non è più così netta tra un paratesto improntato alla concezione artigianale del fare poetico e l'illustrazione diegetica di una visione demiurgica e ispirata della creazione. L'analisi della *préface*<sup>3</sup>, mostra comunque con evidenza come La Fontaine abbia attentamente cercato una formula di scrittura originale, tenendo conto della gerarchia dei generi e degli stili e predisponendo con grande cura l'effetto che il testo deve suscitare nel lettore. Fin dalle prime frasi, egli sottolinea la difficoltà di “amener de la prose à quelque point de perfection”, nonostante che essa sia “la langue naturelle de tous les hommes”<sup>4</sup>; dichiarazione questa che sembra andare in senso contrario rispetto all'esigenza di solito formulata del *naturel* e della *négligence*, indicando piuttosto da parte dell'autore la ricerca di un'elaborata prosa d'arte. Forse in nessun altro testo come in questo La Fontaine si presenta nelle vesti dello stilista che definisce il particolare *caractère* adottato e la precisa disposizione di spirito nella quale ha predisposto che il lettore fruisca della narrazione.

La differenza rispetto al *Songe* è che echi delle prese di posizione contenute nella *préface* si ritrovano all'interno dell'opera, precisamente in bocca al portavoce dell'autore, quel Poliphile che, come il La Fontaine del paratesto, è uno scrittore cosciente delle sue scelte estetiche, che ammette la propria inclinazione per la *badinerie*, pur non astenendosi dalla commozione nei momenti in cui la storia si fa toccante. Tali principi estetici vengono poi più ampiamente orchestrati nella disputa tra Ariste e Gélaste, che riveste un po' lo stesso ruolo che aveva nel *Songe* il “paragone” delle arti. Questo riflettersi all'interno dell'opera delle nozioni teoriche introdotte nella *préface* è consentito proprio dal passaggio a un regime di narrazione eterodiegetico e dall'aprirsi di un piano narrativo ulteriore, costituito dal testo letterario composto da uno dei personaggi del *récit* di primo livello. In tal modo, il portavoce dell'autore non è più, come nel *Songe*, il protagonista passivo di eventi straordinari, eroe picaresco

---

<sup>3</sup> Cfr. *supra*, pp. 133-136.

<sup>4</sup> *ŒD*, p. 123.



prima e più che scrittore in potenza, ma è un letterato tradizionale, che ha composto la sua opera con strumenti ordinari, che discute con consapevolezza delle proprie scelte estetiche, senza attraversare esperienze soprannaturali di ispirazione. L'opera non è più il riflesso immediato di un vissuto che sfugge al controllo della coscienza, ma è contemplata come prodotto estetico ed è oggetto di un giudizio valutativo ad opera di un uditorio competente. Tutto il meraviglioso contenuto in *Psyché* è relegato all'interno dell'opera letteraria<sup>5</sup> e non investe più l'esperienza del poeta né tantomeno è alla base del processo creativo.

## 2. Il modello della conversazione e il ruolo del caso

Nonostante ciò l'estetica della negligenza è lungi dall'essere accantonata: piuttosto che nel sogno, stavolta, la matrice della scrittura negligente è individuata con chiarezza, fin dalle prima righe, nell'andamento libero e vagante della conversazione tra *gens de bonne compagnie*: benché appassionati di temi culturali e letterari, i quattro amici non sono degli accademici, bensì degli *amateurs* che antepongono il loro piacere al culto esclusivo delle Muse, ed è appunto il principio del piacere che vige come regola unica nei loro incontri:

Quatre amis dont la connaissance avait commencé par le Parnasse lièrent une espèce de société que j'appellerais Académie si leur nombre eût été plus grand, et qu'ils eussent autant regardé les Muses que le plaisir. La première chose qu'ils firent, ce fut de bannir d'entre eux les conversations réglées, et tout ce qui sent sa conférence académique. Quand ils se trouvaient ensemble et qu'ils avaient bien parlé de leurs divertissements, si le hasard les faisait tomber sur quelque point de science ou de belles-lettres, ils profitaient de l'occasion : c'était toutefois sans s'arrêter trop longtemps à une même matière, voltigeant de propos en autre, comme des abeilles qui rencontreraient en leur chemin diverses sortes de fleurs<sup>6</sup>.

Qualsiasi sistematicità nell'affrontare gli argomenti è messa da parte in favore di un vero e proprio vagabondaggio creativo, che sa mettere a profitto l'elemento di casualità proprio delle conversazioni animate dal mobile principio del *plaisir*. Il rifiuto delle *conversations réglées* si traduce poi in un particolare tipo di

---

<sup>5</sup> Fatta eccezione naturalmente per un "meraviglioso" artistico e tecnologico di cui è ricca la descrizione di Versailles, e che non è senza rapporto con i prodigi che animano la vicenda mitologica.

<sup>6</sup> *ŒD*, p. 127.

mobilità spaziale; i quattro amici, come l'Acante del *Songe*, visitano un palazzo e dei giardini, ma la loro esperienza non ha niente di una metodica visita "turistica", anzi la loro raffinata educazione umanistica li spinge a rifiutare con una punta di snobismo i piaceri più volgari riservati dalla grotta<sup>7</sup>. La loro è una deambulazione che obbedisce al principio del piacere: i punti su cui si soffermano di più non sono gli interni del palazzo, bensì alcuni luoghi del giardino, che piacciono ad Acante per la varietà di forme in cui la natura vi si esprime o per il silenzio e la frescura che offrono, propizie al raccoglimento e all'ascolto di una narrazione.

L'immagine di origine platonica delle api che attingono a ogni sorta di fiori per produrre il loro miele è un topos che troviamo messo a frutto più volte in La Fontaine: nel primo *Discours à Madame de La Sablière*, come già in questo passo di *Psyché*, esso sarà estrapolato dal suo referente tradizionale, cioè la creazione letteraria, per essere applicato alla *diversité* di cui deve avvalersi la conversazione; tuttavia nel *Discours*, attraverso un'abile transizione, La Fontaine ricollega l'immagine al suo contesto originario, suggerendone un'applicazione anche alla sua opera poetica, alla varietà di argomenti che regna specialmente nella seconda raccolta di favole<sup>8</sup>. Nel secondo *Discours* è il versante negativo della *diversité* ad essere evidenziato tramite lo stesso paragone: all'*abeille* si sovrappone il *papillon*, e alla varietà come principio positivo si affianca il pericolo della dispersione dilettantistica. In questo passo di *Psyché*, La Fontaine cerca una sorta di grado intermedio tra questi due estremi: la lieve sfumatura svalutativa non esclude valori positivi come il rifiuto della pedanteria, rappresentata implicitamente dall'istituzione accademica (del resto anche nel secondo *Discours*, il travestimento del poeta in *papillon* sarà in parte da intendersi ironicamente come rifiuto del ruolo troppo univoco e limitante cui l'accademia vuole ridurre il suo nuovo affiliato), e la valorizzazione del ruolo del caso.

---

<sup>7</sup> *Ibid.* p. 133: "Les quatre amis ne voulurent point être mouillés ; ils prièrent celui qui leur faisait voir la grotte de réserver ce plaisir pour le bourgeois ou pour l'Allemand".

<sup>8</sup> *ŒC*, p. 383.

Questi due elementi naturalmente sono applicati in modo esplicito solo alla pratica della conversazione e non alla scrittura letteraria, ma è proprio dall'incontro e dal confronto libero e sincero tra i temperamenti diversi dei quattro amici che l'opera di Poliphile trae origine, al punto da presentarsi quasi come il frutto dello sforzo creativo di tutti<sup>9</sup>. E, appena terminata, l'opera rientra nuovamente nell'ambito della parola orale, offrendo, attraverso la lettura, nuova materia alla conversazione. Abbiamo visto come la conversazione, tanto in Montaigne che in Pellisson, sia implicitamente additata come matrice e modello della scrittura letteraria. Montaigne, in più, enfatizza il ruolo del caso nella composizione della sua opera, sottolineando quindi la spontaneità del processo creativo e l'irresponsabilità dello scrittore nei riguardi di esso<sup>10</sup>. La Fontaine inserisce dunque a pieno titolo la sua *Psyché* all'interno di questa tradizione.

### 3. Definizione di un modello estetico a partire dal diverso caractère dei personaggi

Anche l'elemento della *consubstantialité* trova spazio in questo densissimo brano iniziale: la figurazione insistita dei diversi *ethe* dei quattro amici ha proprio la funzione di segnalare la diversità delle loro predilezioni letterarie, mettendo in stretta relazione le due sfere. Il narratore non manca di sottolineare la continuità tra i rispettivi caratteri e il *caractère* dei loro scritti:

Il [Acante] aimait extrêmement les jardins, les fleurs, les ombrages. Poliphile lui ressemblait en cela ; mais on peut dire que celui-ci aimait toutes choses. Ces passions, qui leur remplissaient le cœur d'une certaine tendresse, se répandaient jusqu'en leurs écrits, et en formaient le principal caractère. Ils penchaient tous deux vers le lyrique, avec cette différence qu'Acante avait quelque chose de plus touchant, Poliphile de plus fleuri<sup>11</sup>.

Jean Rousset è stato il primo ad accantonare l'annosa discussione sull'identità biografica di questi quattro personaggi, mettendo invece in evidenza la loro natura metaletteraria, la loro relazione con diversi generi e stili di scrittura:

---

<sup>9</sup> *ŒD*, p. 127: "Enfin il communiqua son dessein à ses trois amis ; non pas pour leur demander s'il continuerait, mais comment ils trouvaient à propos qu'il continuât. L'un lui donna un avis, l'autre un autre : de tout cela il ne prit que ce qu'il lui plut".

<sup>10</sup> Cfr. *supra*, pp. 47-48.

<sup>11</sup> *ŒD*, pp. 127-128.

Nous éviterons soigneusement l'inévitable "querelle des quatre amis": Gélaste est-il Molière, ou plutôt Chapelain, ou encore Maucroix ? Faux problème, qui n'a d'autre effet que de nous détourner de l'œuvre, de son auteur et de son art. Ce qui importe davantage à l'intelligence du texte, c'est de reconnaître en Gélaste la plaisanterie galante ou la Comédie, en Ariste la pitié sensible ou la Tragédie, en Acante, ami des jardins, des fleurs, des beaux ciels, l'Idylle ou la Pastorale ; et Poliphile, qui aime "toutes choses" et qui est l'auteur, aura pour tâche de tenter la synthèse et la fusion des genres, de combiner en une neuve harmonie ces dispositions composites<sup>12</sup>.

Ciascuno di questi quattro temperamenti rappresenta una componente della scrittura composita di Poliphile; Ariste, il melanconico, illustra splendidamente le bellezze della tragedia, basate sul superiore piacere di versare lacrime per i dolori altrui; più vicino di tutti alla concezione ispirata ed "estatica" della scrittura letteraria, cita Platone e la sua immagine del poeta psicagogo, che trascina dove vuole l'anima del lettore:

- Or, je vous soutiens, avec le même Platon, qu'il n'y a divertissement égal à la tragédie, ni qui mène plus les esprits où il plaît au poète. Le mot dont se sert Platon fait que je me figure le même poète se rendant maître de tout un peuple, et faisant aller les âmes comme des troupeaux, et comme s'il avait en ses mains la baguette du dieu Mercure. Je vous soutiens, dis-je, que les maux d'autrui nous divertissent, c'est-à-dire qu'ils nous attachent l'esprit.

[...]

- Mais vous-même, [...], osez-vous mettre en comparaison le plaisir du rire avec la pitié ? la pitié qui est un ravissement, une extase ?<sup>13</sup>

Gélaste, il sanguigno, rifiuta quest'idea e sostiene con ragionamenti meno solidi e più scherzosi la superiorità del riso:

Le plaisir dont nous devons faire le plus de cas est toujours celui qui convient le mieux à notre nature ; car c'est s'unir à soi-même que de le goûter. Or, y a-t-il rien qui nous convienne mieux que le rire ? Il n'est pas moins naturel à l'homme que la raison. Il lui est même particulier : vous ne trouverez aucun animal qui rie, et en rencontrerez quelques-uns qui pleurent. Je vous défie, tout sensible que vous êtes, de jeter des larmes aussi grosses que celles d'un cerf qui est aux abois, ou du cheval de ce pauvre prince dont on voit la pompe funèbre dans l'onzième de l'*Énéide*<sup>14</sup>.

Entrambi, tuttavia, identificano nel *plaisir* lo scopo supremo dell'opera letteraria, divergendo soltanto su quale tipologia di piacere sia da preferire.

Di fronte a questi due opposti dogmatismi, né Poliphile né Acante, i due personaggi tra loro più affini, prendono posizione. Anzi, il ruolo di Acante è quello di stemperare i contrasti tra i due temperamenti diversi di Ariste e

---

<sup>12</sup> J. Rousset, "Psyché ou le plaisir des larmes", cit. pp. 117-118.

<sup>13</sup> *ŒD*, p. 180.

<sup>14</sup> *Ibid.* p. 178.

Gélaste, sviando la loro attenzione sulle bellezze artistiche e soprattutto naturali del luogo, e impedendo così che la disputa si faccia troppo accesa e superi i limiti dello scambio sincero e moderato di opinioni<sup>15</sup>. La *tendresse* pastorale ed elegiaca di cui Acante è portavoce ha insomma il compito di sfumare l'opposizione troppo netta tra il potenziale disforico della melanconia tragica e il distacco comico, che rifiuta qualsiasi empatico coinvolgimento nelle sventure dei personaggi. La disposizione giusta, sembra suggerire La Fontaine, è quella intermedia, capace di contemperare identificazione emotiva e distacco critico; essa è fornita da quel giusto *tempérament* tra diversi umori (incarnato nel testo da Poliphile) che, nella *préface*, l'autore dichiara di aver cercato: "J'avais donc besoin d'un caractère nouveau, et qui fût mêlé de tous ceux-là ; il me le fallait réduire dans un juste tempérament"<sup>16</sup>. L'inclinazione dell'autore alla *badinerie* non deve portare all'esclusione delle *passions*: La Fontaine fornisce subito dopo un'illustrazione chiara di questo principio, quando afferma di aver disinnescato a bella posta il potenziale di *suspense* del modello latino, per evitare che anche solo per un momento il lettore sia in dubbio sulla reale identità dello sposo di Psiche. Il sospetto che si tratti effettivamente di un mostro perturberebbe troppo l'animo del destinatario, impedendogli una ricezione equilibrata e spezzando la continuità di tono di questa commediola galante. Il lettore deve identificarsi emotivamente con le apprensioni dell'eroina, pur mantenendo il margine di distacco derivante dalla conoscenza anticipata e panoramica dell'esito degli eventi.

#### 4. Tra compassione e distacco

Questa ricezione temperata è perfettamente illustrata dalle reazioni che Poliphile stesso non riesce a trattenere nel corso della lettura della propria opera (altro indizio di *consubstantialité*): nonostante il *penchant* per la *badinerie* che

---

<sup>15</sup> Questa funzione di Acante è visibile sia al termine della disputa sul riso e le lacrime, cfr. *ibid.* pp. 184-185, sia alla fine dell'opera stessa, quando la disputa rischia per un attimo di riaccendersi, cfr. *ibid.* p. 259.

<sup>16</sup> *Ibid.* p. 123.

condivide con il La Fontaine della *préface* e che lo porta a disseminare la narrazione di commenti ironici o giocosi, non si nega il piacere altrettanto intenso di sospirare commosso nei momenti in cui prevale il *pathos*. In una delle prime interruzioni del racconto, rivendica contro Gélaste il diritto di “[plandre] deux amants de qui les caresses sont mêlées de crainte et d’inquiétude”<sup>17</sup> e subito dopo definisce *extase* il sentimento sfumato, misto di *douleur* e *tendresse*, in cui ha colto i due protagonisti. Una scena simile si verifica verso la fine dell’opera, al momento del ricongiungimento dei due sposi; anche in questo caso Poliphile si lascia contagiare dalla pateticità della sua stessa scrittura, e ci vuole il sarcasmo di Gélaste per riportarlo sulla retta via:

Et considérez, je vous prie, ce que c’est d’aimer : le couple d’amants le mieux d’accord et le plus passionné qu’il y eût au monde employait l’occasion à verser des pleurs et à pousser des soupirs. Amants heureux, il n’y a que vous qui connaissiez le plaisir !

À cette exclamation, Poliphile, tout transporté, laissa tomber l’écrit qu’il tenait ; et Acante, se souvenant de quelque chose, fit un soupir. Gélaste leur dit avec un souris moqueur : “Courage, Messieurs les amants ! Voilà qui est bien, et vous faites votre devoir. O les gens heureux, et trois fois heureux que vous êtes ! Moi, misérable ! je ne saurais soupirer après le plaisir de verser des pleurs”<sup>18</sup>.

La partecipazione emotiva di Poliphile e Acante ai sentimenti dei protagonisti li porta immediatamente ad applicarli alla propria esperienza personale, risvegliando ricordi sopiti. Gélaste, invece, rifiuta di lasciarsi coinvolgere e mantiene una posizione di distacco critico senza sfumature.

Si direbbe dunque che Poliphile adotti, con l’autore, la strategia di “badiner depuis le commencement jusqu’à la fin” proprio allo scopo di temperare la propria componente melanconica. Questo risulta con evidenza al termine del primo *volet* narrativo, quando il passaggio dalla fase dell’apprendistato amoroso dell’eroina alla trafila cupa delle sue sventure rischia di compromettere l’equilibrio mantenuto fino a quel momento da Poliphile e di contagiare l’uditorio con una dose eccessiva di *pitié*:

Dispensez-moi de vous raconter le reste : vous seriez touchés de trop de pitié au récit que je vous ferais.

Là finit de Psyché le bonheur et la gloire,  
Et là votre plaisir pourrait cesser aussi.

---

<sup>17</sup> *Ibid.* p. 157.

<sup>18</sup> *Ibid.* pp. 251-252.

Ce n'est pas mon talent d'achever une histoire  
Qui se termine ainsi<sup>19</sup>.

È proprio perché Poliphile è sensibile alla melanconia e teme di esserne sopraffatto che adotta il partito della *badinerie*, per la quale confessa la propria inclinazione quasi negli stessi termini di La Fontaine nella *préface*:

J'ai déjà mêlé malgré moi de la gaieté parmi les endroits les plus sérieux de cette histoire ; je ne vous assure pas que tantôt je n'en mêle aussi parmi les plus tristes. C'est un défaut dont je ne me saurais corriger, quelque peine que j'y apporte<sup>20</sup>.

La dichiarazione di irresponsabilità, conforme alla tradizione della negligenza, nasconde in realtà, da parte dell'autore extradiegetico, un dosaggio sottile e assai meditato delle diverse componenti tonali dell'opera. Non solo la dialettica tra riso e lacrime, tra identificazione e non identificazione, ma anche il rifiuto della rigida distinzione tra i generi: mentre la contrapposizione troppo netta tra Ariste e Gélaste è condannata all'*impasse*, Poliphile decide di scartare per la sua *Psyché* tanto l'opzione della tragedia quanto quella della commedia, i due generi dalla codificazione più rigida, adottando, invece, la forma per eccellenza plastica e flessibile della narrazione romanzesca, resa ancora più varia nelle sue soluzioni formali dalla scelta del prosimetro.

Ma della mescolanza dei generi parleremo più ampiamente in seguito; per ora vorrei sottolineare quanto l'accurata delineazione dell'*ethos* dei personaggi sia funzionale alla definizione della complessa formula estetica cui l'opera risponde. Come ha osservato Marc Fumaroli, in un passo di esemplare finezza intuitiva della sua grande opera dedicata a La Fontaine, si ha l'impressione che i *quatre amis* non siano che l'emanazione molteplice dell'io dell'autore, un io complesso che attinge la sua forza creativa proprio nell'armonioso equilibrio tra i diversi umori, nessuno dei quali deve mai prendere il sopravvento sugli altri:

À eux quatre, ces amis, qui se sont connus "par le Parnasse", forment un portrait pluriel de La Fontaine lui-même, de son intérieur moiré et de la puissance poétique de synthèse qui le rend fécond. Leur manière d'être ensemble et la vivacité tolérante de leur conversation réfléchissent le climat contemplatif et le mode de pensée sinueuse, à la Montaigne, qui est propre au "je" du poète, le contraire d'un "moi" ramassé sur lui-même pour se contraindre à produire et à agir. [...] Cette société d'élection (qui ne connaît pas le quatrième tempérament de l'ancienne médecine, le violent, le colérique) vit, évolue et

---

<sup>19</sup> *Ibid.* p. 174.

<sup>20</sup> *Ibid.* p. 175.

dialogue à un rythme et selon un principe de plaisir qui est aux antipodes du mouvement perpétuel et volontaire de l'État selon Richelieu et Colbert<sup>21</sup>.

Tuttavia va sottolineato che qui, come nelle *Fables* e nei *Contes*, la proiezione molteplice e insistita dell'autore nel testo, più che spiegarsi in termini di "confidenza" o di gusto dell'autoritratto da parte di La Fontaine, serve a predisporre il lettore a un determinato tipo di fruizione. Se nei *Contes*, La Fontaine metterà al bando senza ambiguità, in nome di una disinvolta e salace *gaieté*, la *douce mélancolie* legata alla scrittura romanzesca<sup>22</sup>, qui il suo portavoce nel testo non è affatto insensibile, come abbiamo visto, alla melanconia nella sua forma più temperata e inoffensiva, il piacere dolcemente delle lacrime; tanto è vero che, in conclusione dell'opera, celebrerà ancora il "sombre plaisir d'un cœur mélancolique"<sup>23</sup> come uno dei volti della multiforme Voluttà. Tuttavia la gestione della narrazione e la scelta mai abbastanza sottolineata di *badiner* per tutto il corso dell'opera anche "contre la raison et la bienséance"<sup>24</sup> rivelano la volontà di tenere a bada la deriva potenzialmente antisociale di questa disposizione di spirito, cedendo ad essa solo in maniera controllata. L'abbandono al piacere regressivo della narrazione non è mai completo: *Psyché* non è solo un romanzo in miniatura (già le dimensioni ridotte consentono all'autore di conservare con più facilità il controllo sulla materia), ma è la parodia di un romanzo. Nel momento stesso in cui vengono poste in opera, le convenzioni del genere sono sottilmente sovvertite attraverso le varie forme di ironia metalinguistica gestite dal narratore; *Psyché* è letteratura di secondo grado che si esibisce come tale e il lettore in nessun momento può dimenticarsene, come notava già Marcel Raymond in un articolo precursore:

Je veux bien que Psyché soit aussi une espèce de conte de fées. Mais La Fontaine préside à la féerie; *deus ex machina*. Pour tout dire, il faut que le lecteur pas un instant ne perde tout-à-fait le sentiment de l'illusion; il faut qu'il ne soit jamais *pris* au point d'oublier que ce qu'il admire n'est pas vrai, que cette vie n'est qu'un songe<sup>25</sup>.

---

<sup>21</sup> M. Fumaroli, *Le poète et le roi*, cit. pp. 340-341.

<sup>22</sup> *ŒC*, p. 557.

<sup>23</sup> *ŒD*, p. 258.

<sup>24</sup> *Ibid.* p. 124.

<sup>25</sup> Marcel Raymond, "Psyché et l'art de La Fontaine", in *Génies de France*, Neuchâtel, La Baconnière, 1942, p. 95.



La *négligence*, dunque, a differenza che nel *Songe*, permea in profondità le strategie narrative: il narratore interviene costantemente nel testo, e i suoi commenti, carichi di valenze ironiche, denunciano ingenuità e inverosimiglianze, senza rinunciare al piacere infantile del racconto mitologico. La narrazione di Poliphile, come del resto quella del narratore extradiegetico, è costellata di quelle formule oraleggianti che conferiscono alla scrittura un andamento conversativo: apostrofi all'uditorio, uso del possessivo che associa nella complicità ironica o emotiva destinatario e destinatario (ad esempio *notre héroïne*), esitazioni, proposizioni incidentali che spezzano la fluidità del periodo, formule del tipo *dis-je*, che servono a riprendere una frase iniziata e non conclusa: come se il narratore non avesse il controllo della sintassi e stesse piuttosto improvvisando a partire da un canovaccio approssimativo che leggendo un testo scritto<sup>26</sup>. La scrittura di Poliphile sembra dunque risentire del movimento sinuoso e non preordinato proprio della conversazione tra *honnêtes gens*. Tuttavia abbiamo già osservato quanto la narrativa di La Fontaine, particolarmente in quest'opera, sia narrativa di secondo grado, che si nutre consapevolmente di altra letteratura; Poliphile rifiuta la distinzione rigida tra i generi e mescola, all'interno di una stessa opera, diverse tradizioni<sup>27</sup>.

##### 5. *La parodia delle convenzioni romanzesche*

I luoghi comuni del romanzo sono presenti in più punti e l'autore non manca di sottolineare scherzosamente la sua adesione alle convenzioni del genere. Subito dopo essere stata abbandonata da Cupido, Psiche tenta di annegarsi nel fiume, ma viene immediatamente tratta in salvo da due ninfe fluviali che

---

<sup>26</sup> Questa ambiguità tra scritto e orale nella narrazione di Poliphile è stata notata in particolare da Michael Vincent nei suoi saggi di ispirazione derridiana sul poeta; cfr. in particolare "Voice and text: representations of reading in La Fontaine's *Psyché*", *French Review*, December 1983, pp. 179-186, e il volume *Figures of the Text: Reading and Writing [in] La Fontaine*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 1992. Tutti i fenomeni (*enchâssements*, *perméabilité des niveaux*, *brouillage des voix*) che fondano la complessità enunciativa delle opere galanti di La Fontaine e in special modo di *Psyché* sono stati poi metodicamente descritti nell'articolo già citato di Delphine Denis, "Les voix de La Fontaine", cit. *passim*.

<sup>27</sup> Sul tema della mescolanza dei generi nelle opere galanti, cfr. Jean-Pierre Chauveau, "L'ambition d'un poète: La Fontaine et la transgression des genres", *Littératures classiques*, 29, 1997, pp. 17-30.

avevano fatto parte del suo seguito nel palazzo di Amore (dettaglio, quest'ultimo, assente nel testo apuleiano). Un passo come questo non può non richiamare immediatamente alla memoria del lettore secentesco il celeberrimo esordio dell'*Astrée*: Céladon, accusato di infedeltà dalla donna amata, tenta il suicidio gettandosi nel Lignon, ma viene salvato da tre ninfe, tratte in quel luogo solitario dalla profezia del mago Climanthe. La Fontaine sottolinea l'allusione ironizzando sulla felice "casualità" di simili incontri nella letteratura romanzesca:

Aussitôt elle se précipita dans le fleuve, bien étonnée de se voir incontinent entre les bras de Cymodocé et de la gentille Naïs. Ce fut la plus heureuse rencontre du monde. Ces deux Nymphes ne faisaient presque que de la quitter : car l'Amour en avait choisi de toutes les sortes et dans tous les chœurs pour servir de filles d'honneur à notre héroïne pendant le temps bienheureux où elle avait part aux affections et à la fortune d'un dieu<sup>28</sup>.

Se in questo passo il tocco parodico resta abbastanza leggero, altrove la parodia dei luoghi "inevitabili" del romanzo si fa esplicita. Ad esempio nella scena culminante del racconto, quando, ancora per la compiacenza del caso, i due amanti si rincontrano: più precisamente, Cupido scorge da lontano Psiche addormentata. Come sappiamo, l'incontro della bella addormentata è un *cliché* romanzesco tra i più abusati: se l'origine del *topos* è da ricercarsi nell'Antichità, gli esempi più celebri per un lettore dell'epoca sono certo quelli di Ariosto (l'episodio di Angelica e l'eremita<sup>29</sup> è citato dallo stesso La Fontaine nella celebre ballata *Hier je mis chez Cloris*<sup>30</sup>), di d'Urfé (Céladon travestito contempla Astrée<sup>31</sup>) e di Mlle de Scudéry (Artaxandre scopre Cynésie addormentata nel suo letto e ne contempla le nudità parzialmente rivelate dalla tunica slacciata e dalle coperte in disordine<sup>32</sup>). La Fontaine stesso aveva imbastito variazioni sul tema già in *Clymène* e nel *Songe*<sup>33</sup>. Dal punto di vista intertestuale si tratta dunque di un luogo sensibile e l'autore ha appositamente

---

<sup>28</sup> *ÆD*, p. 191.

<sup>29</sup> *Orlando Furioso*, VIII, 48-50.

<sup>30</sup> *ÆC*, p. 600.

<sup>31</sup> Honoré d'Urfé, *L'Astrée*, préface de L. Mercier, Genève, Slatkine reprints, 1966, 5 vol., t. III, 3<sup>e</sup> partie, livre XI, pp. 593-595.

<sup>32</sup> Madeleine de Scudéry, *Clélie*, première partie (1654), éd. Ch. Morlet-Chantalat, Paris, Champion, 2001, livre III, pp. 463-464.

<sup>33</sup> Sulle fonti pittoriche di questo *topos* e più in generale sul rapporto tra La Fontaine e la pittura della sua epoca, cfr. Barbara Piqué, "Les beaux endormis", cit. *passim*.

inserito quest'episodio (assente anch'esso in Apuleio) proprio al fine di attivare questa catena di richiami nella mente del lettore. Non si limita però a lasciare implicita l'allusione; introducendola con una "negligente" reticenza, lancia improvvisamente una frecciata contro la pedanteria di certe scene narrative nel romanzo eroico-galante e contro l'adorante inconcludenza dei suoi *amoureux transis*:

La surprise de ce dieu ne fut pas petite; pour sa joie, je vous la laisse à imaginer. Un amant que nos romanciers auraient fait serait demeuré deux heures à considérer l'objet de sa passion sans l'oser toucher, ni seulement interrompre son sommeil : l'Amour s'y prit d'une autre manière. Il s'agenouilla d'abord auprès de Psyché, et lui souleva une main, laquelle il étendit sur la sienne ; puis, usant de l'autorité d'un dieu et de celle d'un mari, il y imprima deux baisers<sup>34</sup>.

In un altro passo, il narratore sottolinea gli effetti deleteri di un'educazione basata esclusivamente sulla poesia galante e i romanzi d'amore: se la fruizione di questo tipo di letteratura non è temperata da un margine di ironico e lucido distacco, essa induce nel destinatario fenomeni di acritico mimetismo:

On lui enseigne jusqu'aux secrets de la poésie. Cette corruptrice des cœurs acheva de gâter celui de notre héroïne, et la fit tomber dans un mal que les médecins appellent glucomorie, qui lui pervertit tous les sens et la ravit comme à elle-même. Elle parlait, étant seule,

Ainsi qu'en usent les amants  
Dans les vers et dans les romans ;

Allait rêver au bord des fontaines, se plaindre aux rochers, consulter les antres sauvages : [...]. Il n'y eut chose dans la nature qu'elle n'entretînt de sa passion<sup>35</sup>.

Niente di più convenzionale che rivolgere le proprie *plaintes* agli elementi della natura<sup>36</sup>, ma La Fontaine sottolinea il fatto che questi comportamenti siano indotti in Psiche da un'attitudine identificativa nei confronti della letteratura (l'improvviso passaggio dalla prosa ai versi nel malizioso distico centrale sottolinea, anche a livello formale, il manifestarsi di una dimensione parodica): la *glucomorie* che rapisce l'eroina a se stessa non è che la *douce mélancolie* dei romanzi che il La Fontaine dei *Contes* stigmatizzerà, cioè una forma di

---

<sup>34</sup> *ŒD*, p. 250.

<sup>35</sup> *Ibid.* p. 155.

<sup>36</sup> Ernst Robert Curtius ha fornito la genealogia di questo *topos*, citando tra l'altro alcuni autori francesi del Seicento, tra cui La Fontaine stesso; cfr. *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Scandicci, La Nuova Italia, 1992, pp. 107-110.

alienazione e una perdita della cognizione di sé, assai pericolosa agli occhi di un autore del classicismo francese<sup>37</sup>.

Per il resto, spiccano per la loro dimensione esplicitamente intertestuale le descrizioni di luoghi e di edifici, a cominciare dalla dimora incantata di Cupido. Tutta la cultura dell'autore converge per delineare questa sorta di palazzo ideale, che racchiude in sé non solo i più svariati modelli letterari, ma anche le più celebri dimore signorili dell'epoca. La Fontaine non nasconde questa saturazione culturale, anzi la mette deliberatamente in evidenza, anche allo scopo di abbreviare una descrizione che in un qualsiasi romanzo eroico-galante avrebbe occupato decine di pagine:

Je vous en ferais la description si j'étais plus savant dans l'architecture que je ne suis. À ce défaut vous aurez recours au palais d'Apollidon, ou bien à celui d'Armide ; ce m'est tout un. Quant aux jardins, voyez ceux de Falérine ; ils vous pourront donner quelque idée des lieux que j'ai à décrire.

Assemblez, sans aller si loin,  
Vaux, Liancourt, et leurs naïades,  
Y joignant, en cas de besoin,  
Ruel avecque ses cascades<sup>38</sup>.

Che bisogno c'è di descrivere ciò che è stato descritto tante volte o ciò di cui il pubblico può avere una conoscenza diretta? Il narratore si limita dunque a confezionare una "ricetta" sulla base della quale l'immaginazione del lettore può supplire alle carenze del testo.

Ma anche nel descrivere il luogo di *retraite* del pescatore-filosofo, il narratore sottolinea la dimensione intertestuale, scherzando sul fatto che simili descrizioni uniscono sempre in modo un po' inverosimile l'ambientazione orrida e selvaggia con gli agi della vita civilizzata:

Une chose m'embarasse, c'est de vous dépeindre cette porte servant aussi de fenêtre, et semblable à celle de nos balcons, en sorte que le champêtre soit conservé. Je n'ai jamais pu savoir comment cela s'était fait. Il suffit de dire qu'il n'y avait rien de sauvage en cette habitation, et que tout l'était à l'entour<sup>39</sup>.

Inutile aggiungere che anche questo episodio del racconto ha illustri antecedenti, in particolare la sosta di Erminia tra i pastori nel settimo canto della

---

<sup>37</sup> Cfr. M. Fumaroli, *La mélancolie et ses remèdes*, cit. *passim*.

<sup>38</sup> *ŒD*, pp. 148-149.

<sup>39</sup> *Ibid.* p. 198.

*Gerusalemme Liberata*<sup>40</sup>. La costante tensione metalinguistica della scrittura di La Fontaine (o del suo doppio testuale, Poliphile) impedisce al lettore di fruire in maniera ingenua e puramente identificativa di questa arcaica fiaba mitologica, ma attira costantemente la sua attenzione sulla scrittura nel suo farsi, sui “trucchi” del mestiere e sulla convenzionalità di certi topoi<sup>41</sup>.

## 6. Parodia della fiaba

Ma il romanzo non è l'unico genere che sia fatto oggetto di parodia; La Fontaine, infatti, introduce motivi romanzeschi all'interno di una struttura di fondo che è quella, assai diversa, della fiaba; egli non si limita a mettere in scena un meraviglioso pagano ormai consunto dal tempo e legato a filo doppio ai prodigi tecnologici delle *pièces à machines*, ma decide di contaminarlo il più possibile con la tradizione dei *contes de vieille*, aprendo così la strada alla valorizzazione letteraria della fiaba ad opera di Perrault. Il mito che La Fontaine sceglie di riscrivere è uno dei più compromessi con il folklore popolare<sup>42</sup>: lo dimostra la presenza di temi archetipici come l'unione di un essere umano con un partner soprannaturale o mostruoso, l'iniziazione sessuale, la violazione di un tabù, la serie di prove che consentono, grazie all'intervento di aiutanti magici, di riscattare la propria colpa, ecc. Il narratore, anche in questo caso, non manca di segnalare tra le righe i legami della storia che racconta con questo soprannaturale minore e sotterraneo, mostrando di riallacciarsi consapevolmente ad esso;

---

<sup>40</sup> Per l'influenza di Tasso sulle opere galanti di La Fontaine, cfr. Federico Corradi, “Jardins enchantés et beautés négligentes: présence du Tasse dans *Adonis et Psyché*”, *Le Fablier*, 17, 2006, pp. 73-82.

<sup>41</sup> La mia interpretazione su questo punto diverge un po' da quella di Boris Donné, esposta nel ricco e stimolante saggio *La Fontaine et la poétique du songe*, cit.; secondo Donné, La Fontaine lascerebbe libero il lettore di scegliere tra una fruizione ingenua, una estetica e una allegorica: a mio avviso La Fontaine, tramite la sua gestione narrativa e l'accurata messa in scena della lettura nel *récit* di primo livello, indirizza precisamente i lettori verso un tipo di fruizione complessa, che contempera identificazione e distacco, piacere del racconto e valutazione estetica. La dimensione allegorica mi sembra consapevolmente relegata in secondo piano rispetto alle versioni precedenti del mito (Marino e Calderón, per non citare che gli autori moderni più noti).

<sup>42</sup> Cfr. Michel Jeanneret, “Introduction” à *Les Amours de Psyché*, Paris, Librairie générale française, “Le Livre de Poche classique”, 1991, pp. 12-13. Il folklorista Jan Oejvind Swahn ha repertoriato più di mille versioni di questo mito nel suo monumentale libro *The tale of Cupid and Psyche*, Lund, Hakan Ohlssons, 1955.

quando Psiche, abbandonata di notte in cima ad una montagna, teme per la propria sorte, La Fontaine commenta in tono ironico

Il n'y a point de conte d'apparitions et d'esprits qui ne lui revienne dans la mémoire<sup>43</sup>

ricordandoci che, in fondo, è proprio un *conte d'apparitions et d'esprits* quello che stiamo leggendo.

Non meno interessante è il gioco sistematico sull'anacronismo, condotto dal narratore su pretesto che l'arte magica delle fate, soprannaturali artefici del palazzo di Cupido, raccoglie in questo luogo, per l'apprendistato amoroso di Psiche, "tout ce qui est contenu sur ce point dans les archives de l'Univers, soit pour le passé, soit pour l'avenir"<sup>44</sup>. Ecco che le invenzioni più moderne possono essere trasportate senza colpo ferire nella Grecia arcaica del mito, creando un effetto di *dépaysement* sottolineato maliziosamente dal narratore. Durante la descrizione del palazzo, ad esempio, il termine alcova – una delle istituzioni fondamentali della moderna *galanterie* – viene insensibilmente introdotto nel bel mezzo di elementi architettonici e decorativi anticheggianti, dando luogo alla seguente digressione "filologica":

Ne vous étonnez pas de ce mot d'alcôve: c'est une invention moderne, je vous l'avoue; mais ne pouvait-elle pas être dès lors en l'esprit des fées? Et ne serait-ce point de quelque description de ce palais que les Espagnols, les Arabes si vous voulez, l'auraient prise?<sup>45</sup>

L'ironia dell'autore sta nel far stridere per un attimo il contrasto tra il passato assoluto del mito, la sua dimensione arcana, e la sostanza tutta moderna e mondana della lezione che La Fontaine ne trae. L'anacronismo è uno dei tratti distintivi del romanzo eroico-galante: sebbene le sue trame siano quasi sempre ambientate in un remoto passato, i personaggi sono disinvoltamente modernizzati e non hanno niente di antico<sup>46</sup>. Neanche La Fontaine rinuncia a modernizzare arbitrariamente il mito, rinnovandone il senso e il sapore per i

---

<sup>43</sup> *ŒD*, p. 141.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>46</sup> È principalmente su questo aspetto che insistono le critiche di Boileau nel dialogo su *Les héros de roman* e anche nel famoso passo dell'*Art poétique* (III, 115-118): "Gardez donc de donner, ainsi que dans Clélie, / L'air, ni l'esprit français à l'antique Italie; / Et, sous des noms romains faisant votre portrait, / Peindre Caton galant et Brutus dameret"; *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1966, p. 171.

lettori contemporanei, ma non manca di denunciare il procedimento, evitando al lettore di essere *pris au piège*.

Ho già citato il passo<sup>47</sup> in cui più esplicitamente il narratore ironizza sulle convenzioni della fiaba, fingendo di non capire le ragioni per le quali Cupido impedisce alla sua sposa di vederlo. Azzardare ipotesi di natura psicologica su una “regola” del soprannaturale che non ha altra motivazione che se stessa, significa sovvertire dall’interno la natura stessa del genere, applicando categorie razionali a ciò che ad esse si sottrae per definizione. Il trattamento del soprannaturale, fiabesco o mitologico che sia, si conforma in tutto il racconto a questo tipo di strategia: La Fontaine non può più presentare assurdità così patenti in maniera neutra di fronte all’esigente razionalità secentesca; ne sottolinea dunque l’inverosimiglianza, “normalizzandole” (cioè attenuando stilisticamente lo stupore e l’incredulità che dovrebbero suscitare) o esprimendo stupore eccessivo nei confronti di aspetti secondari o poco rilevanti agli occhi del lettore<sup>48</sup>. Come nelle *Fables*, l’immagine che emerge in controluce è quella di un autore che all’attrazione infantile nei confronti del meraviglioso unisce la consapevolezza ironica della sua natura fittizia e della sua origine in desideri regressivi.

### 7. Contaminazione dei generi e sottolineatura metalinguistica degli scarti

Ma La Fontaine non ha inteso, con questa breve narrazione, contaminare solo il romanzo con il racconto di fate: la sua è una sorta di *summa* di tutti i generi lirici e narrativi che il panorama letterario della sua epoca gli offriva. L’alternanza di versi e prosa è naturalmente l’aspetto più evidente di questa commistione: le forme metriche adottate e le tradizioni poetiche chiamate in causa nei brani versificati sono le più diverse. Si va dall’ispirazione “eroica” di certi passaggi, alla leggera e maliziosa vena galante, passando per la modalità

---

<sup>47</sup> Cfr. *supra*, p. 91.

<sup>48</sup> Per un’analisi più approfondita del trattamento della materia soprannaturale in *Psyché*, cfr. Federico Corradi, “La scrittura di La Fontaine e il soprannaturale: *Les amours de Psyché et de Cupidon*”, *Il Confronto letterario*, 44, 2005, pp. 407-431.

elegiaca sul modello di Tristan l’Hermite, per l’*exphrasis* descrittiva e per il genere dell’enigma, portato alla ribalta dall’abate Cotin.

Delphine Denis, applicando nozioni di origine bachtiniana alle opere galanti<sup>49</sup>, mette giustamente in evidenza il fatto che l’eterogeneità costitutiva dei brani in versi nei confronti del contesto sia talvolta esibita tramite uno stacco enunciativo rispetto al brano in prosa che precede (citazione della parola altrui), talvolta attutita e integrata (non vi è stacco enunciativo né tematico, ma anzi una continuità senza soluzione), talvolta esibita e integrata allo stesso tempo (formula mista)<sup>50</sup>. Ma, al di là della sovrapposizione talvolta vertiginosa delle voci narrative, ciò che mi interessa sottolineare qui è l’esibizione metalinguistica da parte del narratore degli scarti stilistici: al momento di dover descrivere il viaggio di Venere, “en équipage de triomphante” a Citera, il narratore in primo luogo isola questo brano dal corpo della narrazione, facendone un *tableau* autosufficiente, un pezzo di bravura che si annuncia come tale, in secondo luogo esplicita le considerazioni di natura estetica che lo hanno spinto a descrivere la scena in stile eroico e in alessandrini piuttosto che in prosa:

Ceci est proprement matière de poésie : il ne s’erait guère bien à la prose de décrire une cavalcade de dieux marins : d’ailleurs je ne pense pas qu’on pût exprimer avec le langage ordinaire ce que la déesse parut alors.

C’est pourquoi nous dirons en langage rimé  
Que l’empire flottant en demeura charmé ; [...]<sup>51</sup>

Nel caso del topos eroico della descrizione degli inferi, è invece un fenomeno di *actio* a sottolineare lo stacco: il narratore riprende improvvisamente la parola per avvertirci che Poliphile, dopo aver proclamato solennemente la necessità di uno “style extraordinaire”, osserva, da attore consumato, una breve pausa di silenzio, per poi cominciare a recitare dei versi su un tono più impostato<sup>52</sup>. Quanto alle elegiache *plaintes* pronunciate da Psiche durante la

---

<sup>49</sup> L’applicazione di strumenti bachtiniani all’analisi delle *Amours de Psyché*, nel quadro dell’evoluzione della forma romanzo in Francia, era già stata tentata da Michel Jeanneret, “*Psyché de La Fontaine: La recherche d’un équilibre romanesque*”, in AAVV, *The Equilibrium of wit: essays for Odette de Mourgues*. Ed. by Peter Bayley and Dorothy Gabe Coleman. Lexington, Kentucky: French Forum, 1982, pp. 232-247.

<sup>50</sup> Cfr. D. Denis, “Les voix de La Fontaine”, cit., pp. 173-179.

<sup>51</sup> *ŒD*, p. 136.

<sup>52</sup> *Ibid.* p. 242.



permanenza nella dimora del vecchio pescatore, l'ultima strofa incorpora nel brano in versi la voce del narratore, istaurando una continuità con il contesto narrativo. Ma essa non ha solo questa funzione, infatti, i topoi che declina (l'ambientazione naturale e selvaggia, le lacrime, l'invocazione agli elementi della natura, la commozione che contagia gli oggetti inanimati) forniscono soprattutto un perfetto e assai convenzionale *décor* elegiaco alle strofe che precedono, segnalandone l'appartenenza al genere:

C'est ainsi qu'en un bois Psyché contait aux arbres  
Sa douleur, dont l'excès faisait fendre les marbres  
Habitants de ces lieux.  
Rochers, qui l'écoutez avec quelque tendresse,  
Souvenez-vous des pleurs qu'au fort de sa tristesse  
Ont versés ses beaux yeux<sup>53</sup>.

#### 8. *Il narratore moralista*

Ma la forte presenza dell'autore nel testo non si limita agli interventi metalinguistici e alla parodia: le funzioni del commento autoriale sono molto più estese, anche se effettivamente la tonalità che prevale è quella dell'ironia e della scherzosa disinvoltura. Una delle modalità di intervento più frequenti è la massima: La Fontaine ha voluto farsi in quest'opera moralista, ma soprattutto in riferimento ad una particolare sfera dell'esperienza umana, cioè il desiderio e la relazione amorosa. Il tono che Poliphile assume nelle massime di cui dissemina il testo non è mai troppo severo, piuttosto improntato a una disillusa indulgenza nei confronti dell'incostanza e delle debolezze degli esseri umani. Molte massime enunciano principi validi tanto in ambito amoroso e psicologico che in ambito estetico, in primo luogo il gusto degli uomini per la novità e la necessità di variare i piaceri; su questo aspetto si rispondono a distanza due massime enunciate in contesti molto diversi: il narratore spiega l'abbandono del culto di Venere da parte dei mortali con il seguente principio "on est toujours amoureux de choses nouvelles"<sup>54</sup>; più avanti, Poliphile giustifica in questo modo la sua

---

<sup>53</sup> *Ibid.* p. 205.

<sup>54</sup> *Ibid.* p. 134.

scelta di abbreviare la descrizione del palazzo di Cupido: “à la fin on s’ennuie de tout, et des belles choses comme du reste”<sup>55</sup>. In altri casi, sulla scorta di Ovidio, sembra voler rivelare agli amanti ancora inesperti i piccoli segreti della felicità amorosa, come quando afferma che “entre amants les contestations sont quelquefois bonnes à plus d’une chose”<sup>56</sup> o quando contrappone il bacio tra moglie e marito a quello tra amanti o tra persone “qui n’en seraient encore qu’à l’espérance”<sup>57</sup>.

È possibile, poi, individuare nel testo tutto un filone di leggera satira dei costumi: l’autore, di solito, interrompe un po’ arbitrariamente il suo racconto per lanciare frecciate polemiche contro determinate categorie umane e sociali. Le donne, ad esempio, sono oggetto di un costante *persiflage*, ma l’aura di *badinerie* che informa ogni pagina dell’opera impedisce di prendere molto sul serio le osservazioni fin troppo convenzionali sui difetti del genere femminile. Ecco come il narratore giustifica il manifestarsi della gelosia di Venere di fronte alle prime avvisaglie di un abbandono del suo culto in favore di una mortale:

Ces extrémités où s’emporta la déesse marquent merveilleusement bien le naturel et l’esprit des femmes: rarement se pardonnent-elles l’avantage de la beauté. Et je dirai en passant que l’offense la plus irrémissible parmi ce sexe, c’est quand l’une d’elles en défait une autre en pleine assemblée; cela se venge ordinairement comme les assassinats et les trahisons<sup>58</sup>.

In altri casi ad essere presi di mira sono i medici :

Cette sœur-ci n’avait plus d’époux. Il était allé en l’autre monde à grandes journées et par un chemin plus court que celui que tiennent les gens du commun : les médecins le lui avaient enseigné<sup>59</sup>.

Oppure abbiamo un’improvvisa applicazione alla categoria degli autori di un tipico *travers* femminile, cioè l’abitudine di fare la guerra ai possibili rivali:

Les autres avaient pris d’abord le parti de la déesse, étant de la politique parmi les personnes de ce sexe qui se sont mises sur le bon pied de faire la guerre aux survenantes, comme à celles qui leur ôtent, pour ainsi dire, le pain de la main. Je ne saurais vous

---

<sup>55</sup> *Ibid.* p. 146.

<sup>56</sup> *Ibid.* p. 152.

<sup>57</sup> *Ibid.*

<sup>58</sup> *Ibid.* pp. 135-136.

<sup>59</sup> *Ibid.* p. 216.

assurer bien précisément si elles tiennent cette coutume-là des auteurs, ou si les auteurs la tiennent d'elles<sup>60</sup>.

Ma l'aspetto più interessante è certamente la satira di corte, che affiora più esplicitamente nelle ultime pagine del racconto, ma che attraversa in realtà tutto il testo, grazie ad una costante identificazione, naturale per la cultura dell'epoca, tra dèi dell'Olimpo e aristocrazia francese. Come ha ben visto René Démoris<sup>61</sup>, il primo a porre l'accento con sistematicità su questo aspetto, La Fontaine caratterizza la condizione divina non più come pienezza ma come vuoto, un'assenza drammatica di bisogni e di attività che genera noia e *désœuvrement*. Cupido, verso la fine dell'opera, pone a Giove una domanda capace di mettere in luce le incoerenze che il testo aveva accumulato fino a quel momento:

Votre félicité dépend-elle du culte des hommes? Qu'ils vous négligent, qu'ils vous oublient, ne vivez-vous pas ici heureux et tranquille, dormant les trois quart du temps, laissant aller les choses du monde comme elles peuvent, tonnant et grêlant lorsque la fantaisie vous en vient?<sup>62</sup>

L'immagine iniziale della condizione divina, in particolare la coppia di aggettivi *heureux et tranquille*, richiama alla mente il principio primo della teologia epicurea e lucreziana, cioè la serenità immortale ed esente da turbamenti di cui godono gli dei indipendentemente dal culto loro tributato. Subito dopo, tale principio di epicureismo ortodosso è confermato dall'immagine un po' grottesca di quegli stessi dei che dormono saporitamente e, nelle pause del sonno, inviano a casaccio tuoni e grandine sulla terra. In realtà, le vicende narrate fino a quel momento stanno a dimostrare l'esatto contrario, cioè che gli dei si mescolano continuamente alle vicende umane, spinti dalla preoccupazione di perdere il rispetto e il culto dovuti al loro rango. La noia è il pericolo più grande che attanaglia i numi dell'Olimpo: "Vous savez combien quelquefois nous nous ennuyons"<sup>63</sup> ricorda Cupido a Giove; ma, già nella prima parte, di fronte a Psiche aveva ammesso:

---

<sup>60</sup> *Ibid.* p. 228.

<sup>61</sup> Cfr. René Démoris, "Le monstre et la monstre", *Littératures classiques*, 29, 1997, pp. 123-136.

<sup>62</sup> *ÆD.*, p. 256.

<sup>63</sup> *Ibid.*

Les dieux s'ennuyent bien; ils sont contraints de se faire de temps en temps des sujets de désir et d'inquiétude, tant il est vrai que l'entière satisfaction et le dégoût se tiennent la main<sup>64</sup>.

La futilità di un'esistenza simile si converte in culto esclusivo del proprio io e in un bisogno continuo di ricevere l'adorazione e il tributo da parte dei mortali. Gli dei di *Psyché* sembrano dunque rispecchiare fedelmente le miserie dell'aristocrazia francese sotto Luigi XIV, costretta dalle necessità della rigida etichetta di corte ad abbandonare ogni preoccupazione più seria a favore di una continua, dispendiosa e vana autorappresentazione.

### 9. *L'inno alla Voluttà*

Di fronte allo spettacolo dell'alienazione che colpisce le classi alte, il poeta ci invita a tornare ad avvertire il primordiale impulso al piacere dei sensi, liberandoci dalle sovrastrutture imposte da una società malata. Il conclusivo Inno alla Voluttà, al pari della *moralité* nelle *Fables*, esplicita quale sia l'insegnamento da trarre da questa arcaica favola mitologica: estrarre piacere da ogni aspetto dell'esistenza, anche dove esso appare più sublimato e meno immediatamente riconoscibile (“Ce qu'on appelle gloire en termes magnifiques,/ Ce qui servait de prix dans les jeux olympiques/ N'est que toi proprement divine Volupté”). Il piacere è presentato come *ressort* principale della vita umana e della società (“aimant universel de tous les animaux”), come oggetto di una ricerca affannosa e generale (“C'est pour toi, c'est pour tes appas,/ Que nous courons après la peine:/ Il n'est soldat, ni capitaine,/ Ni ministre d'État, ni prince, ni sujet,/ Qui ne t'ait pour unique objet”), come frutto talvolta della soddisfazione e talvolta della limitazione dei desideri.

Anche in questo caso, la filosofia che emerge dall'opera intera e da questi versi in particolare, trova risalto grazie all'applicazione che ne viene fatta all'*ethos* del narratore. Come negli stacchi lirici che caratterizzeranno le favole, l'affiorare dell'io è graduale e preparato. Dapprima, esso si tiene al riparo dietro un *nous* dalle generiche valenze esemplari: abbiamo l'impressione di aver a che

---

<sup>64</sup> *Ibid.* p. 153.

fare con la consueta decifrazione morale del mito narrato. Ma il riferimento evidente al proemio del *De rerum natura*, nonché la notevole solennità del movimento sintattico, segnato, al pari del modello, dalla ricorrenza anaforica del *toi* e dall'incalzante succedersi delle interrogative retoriche e delle esclamazioni, conferiscono al dettato la tipica impronta dell'*enthousiasmòs* lucreziano. Ci si attende, dunque, che l'autore stia per indossare l'*ethos* ispirato e "agonistico" del poeta latino: ma questa scelta sarebbe inappropriata al tono disimpegnato e, semmai, ovidiano della favola mitologica. E infatti alcuni spunti ironici segnalano l'inflessione mondana che La Fontaine imprime qui alla severa dottrina del filosofo greco. Già il riferimento alle "Chloris aux appas triomphants", seguito immediatamente dalla scherzosa precisazione "j'entends innocemment", sottolineano l'essenziale eterodossia dell'epicureismo lafontainiano, aperto ai piaceri mossi e inquieti dell'amore. Il trattamento della storia di Psiche, d'altronde, spostava già l'accento sul desiderio piuttosto che sull'appagamento come fonte di felicità. "Ce qui manquait à sa joie faisait une partie des douceurs qu'elle goûtait en aimant"<sup>65</sup>: così il narratore esplicitava uno dei principali *enjeux* della vicenda, sviluppato più ampiamente nell'episodio esemplare del vecchio pescatore (emblema di una scelta filosofica più ortodossa e severa, che si rivelerà fallimentare: il ritiro dal mondo al fine di *régner sur soi-même*) e ripreso nell'Inno alla Voluttà ("sur son propre désir/ Quelque rigueur que l'on exerce,/ Encore y prend-on du plaisir"<sup>66</sup>). Nei versi seguenti, il travestimento irriverente di Epicuro in mondano "bel esprit" che prende come amante la voluttà segna il momento in cui l'*enthousiasmòs* lucreziano è più manifestamente smorzato da una sordina ironica: ed è proprio qui che l'io del poeta fa la sua comparsa esplicita. Certo, la carica euforica accumulata nei versi precedenti permane e il destinatario è invitato a imitare la baldanza di un poeta che converte in voluttà ogni cosa, anche gli impulsi potenzialmente melanconici e antisociali del proprio temperamento. Allo stesso tempo, però, la bulimica ingordigia con cui l'io enumera tutti gli aspetti dell'esistenza che ai suoi occhi

---

<sup>65</sup> *Ibid.* p. 156.

<sup>66</sup> *Ibid.* p. 258.

rappresentano il “souverain bien”, augurandosi di goderne non per trent’anni ma per cento, rappresenta un ludico sovvertimento dell’atarassia epicurea: questa prescrive, infatti, di moderare i propri desideri, soddisfacendo solo i bisogni essenziali e accontentandosi del periodo di vita assegnato dalla sorte, “[sortir] de la vie ainsi que d’un banquet”<sup>67</sup> come ebbe a dire La Fontaine stesso in una favola di esplicita ispirazione lucreziana. Naturalmente c’è qui una componente di ironia nei confronti degli immoderati desideri umani; ma l’*ethos* del poeta resta essenzialmente diverso da quello di lucrezio: più ironico e indulgente, esso è dominato dall’euforica ricerca, mai del tutto appagata, del simulacro mobile della Voluttà.

---

<sup>67</sup> *Fables*, VIII, 1; *ÆC*, p. 290.

### III.3 *L'ideologo del piacere: i Contes*

La melanconia è decisamente messa al bando nei *Contes*, presentati dall'autore, in un passo già più volte citato della *préface* del 1665<sup>1</sup>, come una sorta di antidoto contro quella pericolosa forma di alienazione a cui i romanzi inducono<sup>2</sup>. A differenza del principale modello, Boccaccio, pronto ad alternare alle burle e alle facezie novelle dai toni fortemente drammatici, e capace di mettere in scena tutte le varianti possibili del sentimento amoroso, dal più terreno al più sublime, La Fontaine compie una scelta di campo precisa, conferendo alle sue raccolte una notevole compattezza tematica e ideologica, che per lo più mancava alle grandi *summae* precedenti. Nei suoi *Contes*, trionfa l'amore fisico, il desiderio sensuale e concreto, che mette in opera ogni strategia possibile per raggiungere i suoi scopi e quasi sempre ci riesce, perché ha in se stesso la propria legittimazione. Se i *topoi* dell'amore petrarchista sono chiamati in causa è solo in quanto oggetto di parodia, oppure perché fanno parte di quel repertorio di luoghi comuni che bisogna saper snocciolare, come in una cerimonia dall'esito scontato, perché la seduzione vada a buon fine. Non più, dunque, quella *douce mélancolie*, che rischiava di avere ricadute pericolose sul morale e sulla condotta del lettore, la *gaieté* domina incontrastata, senza che in alcun momento al destinatario sia concessa la facoltà di sacrificare al piacere delle lacrime e della *tendresse*, che entra invece con pieno diritto nella più complessa alchimia di *Psyché*.

#### 1. *La gaieté contro la douce mélancolie dei romanzi*

Entrambe le *préfaces* (1665 e 1666) indicano insistentemente come scopo esclusivo di questo genere di narrazione il piacere del lettore, al di fuori di

---

<sup>1</sup> Cfr. *supra* p. 139.

<sup>2</sup> Marc Fumaroli, nei capitoli dedicati ai *Contes* del suo grande libro su La Fontaine, insiste proprio su questo aspetto terapeutico dell'opera: il piacere fisico dell'amore contro la melanconia e l'alienazione

qualsiasi considerazione morale. Un principio che determina anche le strategie editoriali dell'autore: ha pubblicato una seconda raccolta solo perché "il [lui] a semblé qu'on était en train d'y prendre plaisir"<sup>3</sup>; ha aggiunto due componimenti di carattere un po' diverso solo "pour [se] diversifier et [se] rendre moins ennuyeux". A differenza che nei generi a vocazione pedagogica quali sono, con modalità diverse, il teatro classico, l'epopea o la favola, quando si tratta di "contes faits à plaisir"<sup>4</sup>, il punto principale è "d'attacher le lecteur, de le réjouir, d'attirer malgré lui son attention, de lui plaire enfin"<sup>5</sup>; anzi, affermazione ancora più ricca di conseguenze, al lettore bisogna "apprêter des plaisirs sans peine"<sup>6</sup>, a costo di modificare sostanzialmente la trama originaria se i personaggi sono troppo odiosi oppure se il *dénouement* è troppo drammatico e rischia di spezzare la continuità di tono. Ciò che conta, dunque, è conformarsi al principio oraziano che vieta di "faire rire et pleurer dans une même nouvelle"<sup>7</sup>: la *gaieté* deve regnare con continuità dall'inizio alla fine di ogni racconto, senza concedere il minimo spazio ad elementi patetici suscettibili di contagiare il destinatario. Infatti, mentre la *douce mélancolie* lascia abitualmente un'impressione duratura sulle anime e tende dunque ad espandersi al di fuori dello spazio della comunicazione letteraria, la *gaieté* è sintomo di distacco critico nei confronti di ciò che si legge e, afferma l'autore, "passe légèrement"<sup>8</sup>.

## 2. Il rifiuto dell'identificazione

Una poetica della non-identificazione dunque: mettendo fuori campo la melanconia amorosa, La Fontaine sembra voler tagliare i ponti tra testo e contesto. La novella, infatti, non parla della realtà, "ce n'est ni le vrai ni le vraisemblable qui font la beauté et la grâce de ces choses-ci"<sup>9</sup>: di conseguenza,

---

dell'amante petrarchista, la *gaieté* del Rinascimento, portata a riconoscere il punto di vista delle donne, contro l'egoismo del desiderio maschile; cfr. M. Fumaroli, *Le poète et le roi*, cit. pp. 359-384.

<sup>3</sup> *ŒC*, p. 556.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 605.

<sup>5</sup> *Ibid.* p. 603.

<sup>6</sup> *Ibid.* p. 605.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> *Ibid.* p. 557.

<sup>9</sup> *Ibid.*



non ha senso applicare ad essa i principi di una *bienséance* tutta esteriore. Il concetto di *bienséance* è abilmente sciolto dalle sue implicazioni morali e interpretato in senso puramente estetico: l'autore di novelle non deve in alcun modo assoggettarsi a un criterio esterno di pudore e di moralità, egli è tenuto solo a conformarsi alla tradizione del genere, che richiede l'adeguamento dello stile a una materia per definizione licenziosa e l'obbedienza a un principio rigido di consequenzialità e di economia narrativa, proprio della narrazione breve. Ma se, stando alle affermazioni dell'autore, la novella non trae il proprio nutrimento da una rappresentazione fedele della realtà extratestuale, essa non avrà neppure ricadute sulla società, cioè non modificherà i rapporti tra mogli e mariti, quali essi si configurano nel mondo reale. E questo perché l'autore si impegna a ricordare costantemente nel corso del racconto che parla per gioco, che le sue storie sono pura *fiction*, *contes faits à plaisir* per l'appunto, cioè racconti in cui il principio di realtà cede senza condizioni al principio di piacere:

Quant à la seconde objection, par laquelle on me reproche que ce livre fait tort aux femmes, on aurait raison si je parlais sérieusement ; mais qui ne voit que ceci est jeu et par conséquent ne peut porter coup ? Il ne faut pas avoir peur que les mariages en soient à l'avenir moins fréquents, et les maris plus fort sur leurs gardes<sup>10</sup>.

Le posizioni teoriche qui espresse sono in pieno accordo con quelle che troviamo nella *Dissertation sur Joconde*, dove l'anonimo autore, probabilmente Boileau, sostiene che La Fontaine ha avuto la meglio su Ariosto soprattutto perché dimostra di non prendere sul serio ciò che dice:

Le secret donc en contant une chose absurde, est de s'énoncer d'une telle manière, que vous fassiez concevoir au Lecteur que vous ne croiés pas vous même la chose que vous lui contés. Car alors il aide lui même à se decevoir et ne songe qu'à rire de la plaisanterie agréable d'un Auteur qui se joüie et ne lui parle pas tout de bon<sup>11</sup>.

### 3. *La rappresentazione non sublimata del desiderio*

Il rapporto con il contesto di realtà, tuttavia, non è interamente rimosso, ma passa attraverso il desiderio attuale del lettore, in conformità con il principio

---

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> Boileau, *Œuvres complètes*, cit. p. 312.

retorico dell'*aptum*, che impone di conformarsi “au lieu, au temps, et aux personnes qu'on entretient”<sup>12</sup>; come abbiamo visto, La Fontaine si presenta come autore attento a captare l'evoluzione del gusto e a rispondere ai desideri latenti del pubblico: “Ce principe une fois posé ce n'est pas une faute de jugement que d'entretenir les gens d'aujourd'hui de contes un peu libres”<sup>13</sup>. Possiamo concluderne che, nell'ottica di La Fontaine, l'appagamento delle pulsioni attraverso la letteratura previene il loro manifestarsi al di fuori della comunicazione letteraria.

I principi di una simile poetica li troviamo enunciati non solo nelle *préfaces*, ma anche in alcune novelle programmatiche come *Les Oies de Frère Philippe*: nel lungo prologo di questo racconto, che apre la terza raccolta, l'autore suggerisce lui stesso alle donne, pur con una buona dose di ironia, come neutralizzare il contenuto dei suoi racconti licenziosi:

Ne peut-il [le beau sexe] pas, sans qu'il le dise,  
Rire sous cape de ces tours,  
Quelque aventure qu'il y trouve ?  
S'ils sont faux, ce sont vains discours ;  
S'ils sont vrais, il les désapprouve.  
Irait-il après tout s'alarmer sans raison  
Pour un peu de plaisanterie ?  
Je craindrais bien plutôt que la cajolerie  
Ne mît le feu dans la maison<sup>14</sup>.

Si dirà che si tratta di affermazioni precauzionali piuttosto scontate da parte di un autore costretto a difendersi dall'accusa di immoralità; inoltre, le oscillazioni “negligenti” del narratore non si contano in questo prologo, dove troviamo, ad esempio, giudizi contraddittori riguardo alla propensione effettiva delle donne per l'adulterio: difficile dire, quindi, se una simile petizione di principio sia da prendere alla lettera. Tuttavia credo che il passo citato, essendo conforme alle prese di posizione delle prefazioni, delinei una poetica del racconto libertino grosso modo corrispondente alle intenzioni dell'autore. È interessante notare che la contrapposizione tra *plaisanterie* e *cajolerie* è sovrapponibile a quella tra la *gaieté* dei *contes* e la melanconia dei romanzi: la rappresentazione del desiderio

---

<sup>12</sup> *ŒC*, p. 557.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> *Ibid.* p. 701.

sublimata e mistificante promossa dalla narrativa eroico-galante e riproposta fedelmente dai *soupirants* nelle loro *fleurettes* ha sulle donne un effetto molto più dirompente che non una rappresentazione schietta e per di più scherzosa del desiderio fisico nella sua forma più elementare; essa le abitua infatti a considerare il loro desiderio come pienamente legittimo, purché convogliato entro certi riti e certi schemi che non coincidono comunque affatto con le consuetudini di una società ancora modellata sulla morale cattolica. Una commedia come *Les Précieuses ridicules* di Molière basa i suoi effetti comici proprio sullo scarto tra la rappresentazione romanzesca dell'amore, presa alla lettera dalle due protagoniste, e la realtà contrattuale del matrimonio in un contesto borghese. I *Contes* fornirebbero dunque un antidoto alle mistificazioni del romanzo grazie ad un'altra, opposta, mistificazione, che però, a differenza della prima, si denuncia come tale.

Essi mettono in scena, infatti, un desiderio molto più esplicitamente trasgressivo e che, proprio per questo, non si presta ad essere preso sul serio; non che esso non sia condiviso dal destinatario: come è spiegato nel prologo di *Le Tableau*, il pubblico femminile, che La Fontaine tiene fortemente ad associare al proprio progetto di scrittura, apprezza l'espressione dei contenuti anche più osceni, purché essi siano velati da un linguaggio allusivo, perifrastico e ironico, cioè fortemente connotato letterariamente:

Toute matrone sage, à ce que dit Catulle,  
 Regarde volontiers le gigantesque don  
 Fait au fruit de Vénus par la main de Junon :  
 À ce plaisant objet si quelqu'une recule,  
     Cette quelqu'une dissimule.  
 Ce principe posé, pourquoi plus de scrupule,  
 Pourquoi moins de licence aux oreilles qu'aux yeux ?  
 Puisqu'on le veut ainsi, je ferai de mon mieux :  
 Nuls traits à découvert n'auront ici de place ;  
 Tout y sera voilé, mais de gaze ; et si bien,  
     Que je crois qu'on n'en perdra rien.  
 Qui pense finement et s'exprime avec grâce,  
     Fait tout passer ; car tout passe :  
     Je l'ai cent fois éprouvé :  
     Quand le mot est bien trouvé,  
 Le sexe, en sa faveur, à la chose pardonne ;  
 Ce n'est plus elle alors, c'est elle encor pourtant :  
     Vous ne faites rougir personne,

Et tout le monde vous entend<sup>15</sup>.

La soddisfazione delle pulsioni su cui si basa questo tipo di testi richiede insomma un rincaro di letterarietà (come nella perifrasi mitologica che apre la citazione), e dev'essere inquadrata con nettezza all'interno della cerimonia di scambio tra destinatario e destinatario, negando preventivamente qualsiasi rapporto con la realtà extratestuale.

#### 4. Voyeurismo e loquacità del narratore

La gestione della narrazione, poi, ha il compito di derealizzare ulteriormente i racconti: contro il principio della *vraisemblance*, che domina le poetiche classicistiche del romanzo, La Fontaine cerca deliberatamente l'*invraisemblance*. Gli interventi del narratore spezzano la diegesi con frequenza maggiore che in tutte le altre opere dell'autore, mettendo l'accento sull'arbitrarietà delle scelte narrative e sul carattere di *fiction* dei racconti. Ciò che colpisce è il contrasto patente tra il principio di economia esposto nella seconda *préface* e l'uso antieconomico di questi interventi: il narratore si segnala per una loquacità spesso gratuita, che comporta prese di posizione non sempre affidabili. Talvolta si presenta come uno sbruffone portato alla vanteria, non diversamente dai personaggi che mette in scena, a volta si fa esplicitamente portavoce di un'ideologia libertina o di uno sguardo disilluso sulla realtà contemporanea, altre volte adotta una maschera di ipocrisia che fa da controcanto ironico alla sostanza di ciò che viene raccontato. In alcuni casi è chiaramente un narratore inattendibile, smentito nelle sue prese di posizione dagli eventi stessi che racconta. In ogni caso, l'accento è spostato sullo scambio orale tra destinatario e destinatario, sulla loro connivenza e la loro posizione comune di compiaciuto voyeurismo, più che sulla storia in sé. Questa è di solito ridotta ai minimi termini, alla pura e semplice trama narrativa, mentre i personaggi, marionette prive di complessità psicologica, si identificano con il loro ruolo e con il desiderio di cui sono portatori. Difficile immedesimarsi, tanto

---

<sup>15</sup> *Ibid.* pp. 887-888.

più che condividiamo generalmente con il narratore una posizione di superiore conoscenza di tutti gli elementi del racconto, negata a quei personaggi che sono oggetto di burle o di inganni: come ha dimostrato Catherine Gris <sup>16</sup>, avvalendosi delle teorie sulla dimensione cognitiva in letteratura, buona parte del piacere che prendiamo alla lettura dei *Contes* nasce dall'osservazione da posizione privilegiata della diversa idea che due o pi  personaggi si fanno di una determinata situazione, in conseguenza di un inganno (*deceit*) o di un'illusione. Sono rari i casi in cui il lettore   portato momentaneamente a condividere il punto di vista limitato di un personaggio, dunque anche la sua ignoranza di alcuni dati di realt <sup>17</sup>: lo schema pi  frequente prevede che il lettore osservi dall'alto le manovre di colui (o colei) che perpetra l'inganno per soddisfare il proprio desiderio sessuale. L'identificazione, quindi, cede il passo all'osservazione divertita del libertinismo altrui, compensazione immaginaria di una pulsione latente, che non pu  facilmente trovare sfogo nella realt  e che, anche in sede letteraria, ha bisogno di una serie di mediazioni stilistiche per essere espressa.

##### 5. *La funzione ideologica*

Ma il rapporto con la realt  passa anche attraverso quella che pu  dirsi la principale funzione del narratore dei *Contes*, cio  la funzione ideologica. Pi  che in ogni altra opera di La Fontaine, infatti, nei *Contes* si esprime, con un'insistenza che rischia di apparire sospetta, un'ideologia. Nei suoi tratti fondamentali   la stessa che troviamo difesa nelle *pièces* di Molière: un naturalismo di matrice aristocratica assai diffuso nella societ  mondana che, da una parte, rifiuta l'idealizzazione e l'intellettualizzazione del sentimento amoroso promossa dai circoli preziosi, dall'altra difende il diritto delle donne e dei giovani ad amare contro gli ostacoli familiari e le costrizioni dei vecchi *barbons*. L'educazione tradizionale e l'autoritarismo dell'istituzione familiare

---

<sup>16</sup> Cfr. Catherine Gris , *Cognitive Space and Patterns of Deceit in La Fontaine's Contes*, Charlottesville, Rookwood Press, 1998.

<sup>17</sup> Cfr. Madeleine Defrenne, "La Fontaine et les jeux de la focalisation", *Cahiers de Littérature du XVIIe siècle*, 6, 1984, pp. 321-330.

borghese sono presentate come repressive nei confronti di un istinto naturale e legittimo: ad esse è contrapposto il moderno modello aristocratico, che favorisce, invece, una certa emancipazione femminile nel quadro di quella *sociabilité* mondana della quale le donne sono una componente essenziale. Questa forma moderata di naturalismo<sup>18</sup> corrisponde ad una sorta di senso comune condiviso da ampi settori della società colta, sensibili ad alcune istanze “progressive” della cultura mondana, ma ostili alle stravaganze preziose e all’emancipazione intellettuale della donna, rappresentata dal prototipo delle *femmes savantes*. Una simile ideologia è solo parzialmente trasgressiva: da una parte, infatti, in nome della riabilitazione degli istinti naturali, si contrappone a una visione rigidamente cristiana dell’uomo e della società (che resta largamente dominante nella Francia del Seicento), dall’altra però è fortemente autorizzata e condivisa in seno ai settori più culturalmente avanzati della società francese. Ricorrendo al modello freudiano proposto da Francesco Orlando, possiamo dire che, in questa tipologia di testi, si attua un ritorno del represso autorizzato ma non da tutti i codici di comportamento<sup>19</sup>: l’istanza desiderante di cui l’opera si fa portatrice, per quanto trasgressiva nei confronti del codice dominante, è giustificata con forza da un’ideologia esplicitamente propugnata nel testo e condivisa da ampi strati della società. Essa reclama apertamente il diritto dei giovani, e delle donne in particolare, a esprimere e a soddisfare il proprio desiderio nei confronti di un partner scelto liberamente, contro la consuetudine di combinare i matrimoni secondo pure considerazioni finanziarie, senza tenere in alcun conto la volontà dei contraenti e la loro età rispettiva.

Per tanti aspetti la morale veicolata dal narratore dei *Contes* si allinea a queste posizioni; l’opinione espressa a più riprese sui matrimoni combinati è la stessa che troviamo sostenuta in molte *pièces* di Molière:

Plus d’une fois je me suis étonné  
Que ce qui fait la paix du mariage  
En est le point le moins considéré,  
Lorsque l’on met une fille en ménage.  
Les père et mère ont pour objet le bien ;

---

<sup>18</sup> Cfr. P. Bénichou, *Morales*, cit. pp. 210-296.

<sup>19</sup> Cfr. F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, cit. pp. 80-81.

Tout le surplus ils le comptent pour rien ;  
Jeunes tendrons à vieillards appariant.  
Et cependant je vois qu'ils se soucient  
D'avoir chevaux à leur char attelés  
De même taille, et mêmes chiens couplés [...]<sup>20</sup>

E poi, stessa legittimazione del desiderio naturale, che suggerisce a giovani ingenua e inesperte le più sottili astuzie per raggiungere i propri fini; stessa condanna della gelosia e dell'amore possessivo, visti come debolezze borghesi; stessa critica nei confronti dell'ipocrisia di certi religiosi, che nascondono i loro appetiti sessuali dietro a una maschera di devozione.

In realtà, però, il naturalismo aristocratico non è qui presentato nella stessa versione temperata che ne offre Molière: nei *Contes*, esso slitta decisamente verso il libertinismo sessuale, che non è affatto un codice di comportamento autorizzato, bensì la versione degradata del naturalismo. Il gioco di La Fontaine consiste nell'estremizzare a bella posta il contrasto tra morale dominante e ideologia propugnata nel testo, in modo tale che quest'ultima non possa essere presa troppo sul serio: il desiderio trasgressivo è consentito e giustificato solo all'interno dello spazio della diegesi, senza che si trasformi in alcun modo in una proposta di modifica della realtà extratestuale. Da questo punto di vista, commedie come *l'École des femmes* o *l'École des maris*, sono molto più trasgressive, poiché prendono sul serio il dibattito ideologico sul quale sono costruite. La Fontaine invece, estremizzando le prese di posizione del proprio narratore, ottiene un sicuro effetto comico, neutralizzando in gran parte la portata di certe affermazioni. Se la morale di *Joconde* è che *tutte* le donne sono infedeli e che *nessuna* resiste a “[des] gens qui [sèment] l'argent et la fleurette, / et dont la personne est bien faite”<sup>21</sup>, è facile al narratore sollevare *en passant* il dubbio di un'inverosimiglianza, che non è certo combattuto con argomenti decisivi (“Je le rends comme on me le donne ;/ et l'Arioste ne ment pas [...]”<sup>22</sup>). In *Le petit chien qui secoue de l'argent et des pierreries*, il narratore intende espressamente dimostrare l'onnipotenza del denaro per ottenere favori sessuali:

---

<sup>20</sup> *ŒC*, p. 650.

<sup>21</sup> *Ibid.* p. 565.

<sup>22</sup> *Ibid.* p. 566.

La clef du coffre-fort et des cœurs c'est la même,  
Que si ce n'est celle des cœurs,  
C'est du moins celle des faveurs :  
Amour doit à ce stratagème  
La plus grand'part de ses exploits :  
A-t-il épuisé son carquois,  
Il met tout son salut en ce charme suprême<sup>23</sup>.

C'è naturalmente una parte di paradosso in questa affermazione, accresciuto dal modo in cui essa viene esemplificata nella novella, dove non solo una giovane donna virtuosa cede alle profferte di un suo antico corteggiatore, ma addirittura un magistrato accondiscende alle voglie di un “More très lippu, très hideux, très vilain”<sup>24</sup> dietro promessa di grandi ricchezze.

Paradossale è anche l'ingegnosa apologia delle corna nel prologo di *La Coupe enchantée*, scandito dal *refrain* “Cocuage n'est point un mal”, che si trasforma, alla fine della “dimostrazione”, nella sua versione affermativa “Cocuage est un bien”<sup>25</sup>. Naturalmente, c'è una grande differenza tra il condannare la gelosia e la possessività dell'amore secondo i principi dell'*honnêteté* e il celebrare in modo esplicito la condizione del *cocu*. È questo rincaro comico sulla filosofia di vita dell'*honnête homme* che rende i *Contes* inoffensivi; come prendere sul serio la proposta del narratore di istituzionalizzare il baratto matrimoniale, avanzata nel prologo dei *Troqueurs*:

Le changement de mets réjouit l'homme:  
Quand je dis l'homme, entendez qu'en ceci  
La femme doit être comprise aussi :  
Et ne sais pas comme il ne vient de Rome  
Permission de troquer en hymen ;  
Non si souvent qu'on en aurait envie,  
Mais tout au moins une fois en sa vie :  
Peut- être un jour nous l'obtiendrons, amen,  
Ainsi soit-il ; semblable indult en France  
Viendrait fort bien, j'en répons, car nos gens  
Sont grands troqueurs, Dieu nous créa changeants<sup>26</sup>.

Così, incredibili per la loro stessa insistenza e pretesa di universalità sono le ripetute allusioni al libertinismo sessuale che vige nei conventi femminili; nel prologo di *Le Psautier*, il narratore si diverte ad elencare tutte le novelle che ha

---

<sup>23</sup> *Ibid.* p. 764.

<sup>24</sup> *Ibid.* p. 773.

<sup>25</sup> *Ibid.* p. 721.

<sup>26</sup> *Ibid.* p. 819.



già dedicato a questo tema e, di fronte alle immaginarie proteste delle interessate, si giustifica così:

Que voulez-vous? Je n'y saurais que faire ;  
Ce n'est pas moi qui le souhaite ainsi.  
Si vous teniez toujours votre bréviaire,  
Vous n'auriez rien à démêler ici<sup>27</sup>.

Poi, nel prologo di *Les Lunettes*, riprende il discorso interrotto, e mette lui stesso in evidenza scherzosamente la sua propensione un po' troppo marcata per questo argomento:

J'avais juré de laisser là les nonnes :  
Car que toujours on voie en mes écrits  
Même sujet et semblables personnes,  
Cela pourrait fatiguer les esprits.  
[...]  
C'est un peu trop. Je veux que les nonnains  
Fassent les tours en amour les plus fins ;  
Si ne faut-il pour cela qu'on épuise  
Tout le sujet ; le moyen ? c'est un fait  
Par trop fréquent, je n'aurais jamais fait :  
Il n'est greffier dont la plume y suffise<sup>28</sup>.

## 6. *L'euforia narrativa*

Certo, di fronte alla rappresentazione di un mondo dominato dalle pulsioni sessuali e dall'avidità di denaro, dove nessuna morale e nessuna virtù resistono all'offensiva di queste forze elementari, il pericolo della melanconia per il lettore potrebbe ripresentarsi sotto un altro aspetto: l'umor nero di un Alceste condannato alla misantropia dallo spettacolo dell'animalità umana. Ma il lettore dei *Contes* non rischia mai di trovarsi ridotto a una simile disposizione di spirito: il carattere potenzialmente anarchico, antisociale e violento del desiderio fisico è scongiurato nel testo dalla *gaieté*, quel tono di euforia costante che il narratore crea attraverso lo stile. Come la letteratura, anche il sesso nei *Contes* è presentato come gioco (“un jeu divertissant sur tous”<sup>29</sup>): una visione ludica del desiderio e delle relazioni amorose che trionfa senza ambiguità, e non è mai

---

<sup>27</sup> *Ibid.* p. 839.

<sup>28</sup> *Ibid.* p. 867.

<sup>29</sup> *Ibid.* p. 811.

messa in pericolo dall'irrompere improvviso e drammatico della violenza, come accade, invece, in molte novelle di Boccaccio. Il narratore è l'artefice di questa sapiente alchimia stilistica, che ripete attraverso il linguaggio l'opera di seduzione che i personaggi realizzano su un altro piano: il potere della parola, più volte celebrato nei *Contes* come strumento per ottenere i favori della persona amata, è certamente anche il tratto distintivo di un narratore capace di *faire quelque chose de rien*, ipnotizzando il pubblico con la sola virtù di un eloquio funambolico. Basti citare l'esordio di *L'Oraison de Saint-Julien*, che contrappone il potere della parola all'inutilità delle formule magiche:

Beaucoup de gens ont une ferme foi  
 Pour les brevets, oraisons et paroles :  
 Je me ris d'eux ; et je tiens quant à moi,  
 Que tous tels sorts sont recettes frivoles.  
 Frivoles sont ; c'est sans difficulté :  
 Bien est-il vrai qu'auprès d'une beauté  
 Paroles ont des vertus nonpareilles ;  
 Paroles font en amour des merveilles :  
 Tout cœur se laisse à ce charme amollir.  
 De tels brevets je veux bien me servir ;  
 Des autres non<sup>30</sup>.

Il virtuosismo del narratore consiste, dunque, nel rappresentare l'irrapresentabile e nel mettere a distanza attraverso lo stile una realtà troppo cruda e dai risvolti potenzialmente angosciosi: già la scelta del *vieux langage* va in questa direzione. Si tratta, infatti, non certo di una riproduzione fedele della lingua del XVI secolo, ma di un *pastiche* che integra sapientemente nella lingua letteraria contemporanea espressioni anticheggianti e *tours* percepiti come popolari, secondo la rappresentazione che la classe colta dell'epoca si fa di un certo Rinascimento galante e *gaulois*<sup>31</sup>. Il *dépaysement* linguistico si risolve, dunque, in una messa a distanza della materia, come a dire "le conte est du bon temps, non du siècle où nous sommes"<sup>32</sup>. Oltre al travestimento linguistico, i *Contes*, rispetto alle altre opere dell'autore, si segnalano per una particolare propensione a giocare con il linguaggio, a utilizzare figure retoriche che

---

<sup>30</sup> *Ibid.* p. 628.

<sup>31</sup> Cfr. Guillaume Peureux, "Arétin mitigé ou Boccace des ruelles ? Les ascendances facétieuses des *Contes* dans l'Italie de la Renaissance", *Le Fablier*, 14, 2002, pp. 49-54.

<sup>32</sup> *Le Berger et le Roi*, X, 9; *ŒC*, p. 408.

instaurino una, per quanto trasparente, ambiguità di senso: l'ironia, l'eufemismo, la litote, il doppio senso allusivo, la perifrasi piccante. La cruda realtà del sesso è travestita in mille modi, per renderne accettabile l'esibizione di fronte a un pubblico, composto in buona parte da donne, certo ghiotto di ingegnose *gauloiseries*, ma anche delicato di orecchie e abituato a un linguaggio scevro di ogni corporalità. Come ha osservato Alain-Marie Bassy, La Fontaine trasforma una letteratura dell'*affectus*, qual è di solito quella erotica, in una letteratura dell'*intellectus*: "il substitue les jeux de l'esprit et *du sens* aux jeux de l'émotion et *des sens*"<sup>33</sup>. Ecco la ragione di tanti giudizi negativi da parte di lettori moderni, Valéry *in primis*, che lamentano per lo più la poca sensualità che emana da questi racconti, in cui tutto l'accento cade sulla *manière de conter*, cioè sulle acrobazie linguistiche, talvolta piuttosto insipide, del narratore. Nessuna traccia di quella sensualità languida o torbida cara all'uomo post-romantico: ma abbiamo visto che La Fontaine non cercava di commuovere in profondità i sensi e l'immaginazione del lettore, il suo scopo era al contrario quello di vaccinarlo, attraverso la leggerezza e il gioco, contro la sensualità dei romanzi, ben più ambigua e conturbante proprio in quanto travestita.

L'interesse dei *Contes* sta certamente altrove: ad esempio, nella frequente parodia dei linguaggi settoriali, applicati in modo insistente alle questioni amorose e sessuali. In *La Coupe enchantée*, ad esempio, il narratore fila una lunga metafora che applica all'"armata" dei *cocus* i termini e il gergo della gerarchia militare:

Déjà l'armée est assez forte  
 Pour faire corps et battre aux champs.  
 La voilà tantôt qui menace  
 Gouverneurs de petite place,  
 Et leur dit qu'ils seront pendus,  
 Si de tenir ils ont l'audace :

[...]

Les différents degrés où monte Cocuage  
 Règlent le pas et les emplois :  
 Ceux qu'il n'a visité seulement qu'une fois  
 Sont fantassins pour tout potage.  
 On fait les autres cavaliers.

---

<sup>33</sup> Alain-Marie Bassy, "Préface" a Jean de La Fontaine, *Contes et Nouvelles en vers*. Paris, Gallimard, "Folio", 1982, p. 16.

Quiconque est de ses familiers,  
On ne manque pas de l'élire  
Ou capitaine, ou lieutenant,  
Ou l'on lui donne un régiment :  
Selon qu'entre les mains du sire  
Ou plus ou moins subitement  
La liqueur du vase s'épand.  
Un versa tout en un moment ;  
Il fut fait général : et croyez que l'armée  
De hauts officiers ne manqua :  
Plus d'un intendant se trouva ;  
Cette charge fut partagée<sup>34</sup>.

Piuttosto lunga e un po' gratuita, questa digressione, è tuttavia un esempio di quel rincaro di letterarietà richiesto al poeta galante per trattare argomenti proibiti: l'attenzione si sposta sul gioco linguistico, che sottolinea le dimensioni iperboliche attribuite al fenomeno, e sul contrasto comico tra una terminologia presa in prestito a un settore tra i più nobili e prestigiosi della società di *Ancien Régime* e la realtà "bassa" dell'adulterio.

In definitiva, il "volto" che emerge dai *Contes* è quello di un autore che attinge la propria imperturbabile *gaieté* a un voyeurismo esente da turbamenti e a un'ideologia libertina negata o affermata a seconda dell'opportunità del momento, ma sempre presente come riferimento ideologico: anche qui, tuttavia, come in *Psyché* e nelle *Fables*, il piacere trasgressivo della narrazione è compensato e controllato attraverso la messa a nudo delle strutture narrative e la denuncia del carattere letterario e convenzionale dei procedimenti utilizzati. In questo caso, però, l'ideologia stessa che si esprime nella narrazione è coinvolta nella parodia e resa inoffensiva. Questa interpretazione generale del "meccanismo" su cui i *Contes* si basano sarà ora messa alla prova nell'analisi più dettagliata di due novelle.

### 7. *Il libertinismo delle classi popolari: Les Troqueurs*

Un esempio ben poco trasgressivo ma assai gustoso di parodia di un linguaggio settoriale lo troviamo nei *Troqueurs*, dove il ricorso al gergo notarile

---

<sup>34</sup> *ÆC*, pp. 730-731.

serve all'autore per coprire con un velo di rispettabilità lo scambio di mogli praticato da due *manants*. Essi prendono alla lettera la natura contrattuale del matrimonio: come ogni altra proprietà, la donna può essere oggetto di vendita o di scambio. Tanto più che i preti cambiano parrocchia con altrettanta disinvoltura! Così uno dei due protagonisti propone l'affare a un notaio loro amico:

Un des manants lui dit: Sire Oudinet,  
J'ai dans l'esprit une plaisante affaire.  
Vous avez fait sans doute en votre temps  
Plusieurs contrats de diverse nature,  
Ne peut-on point en faire un où les gens  
Troquent de femme ainsi que de monture ?  
Notre pasteur a bien changé de cure :  
La femme est-elle un cas si différent ?<sup>35</sup>

Il prolungarsi della scena in cui i due contraenti vantano le qualità delle rispettive consorti ha un effetto comico proprio in quanto comporta una riduzione completa e paradossale della donna a oggetto (più precisamente a capo di bestiame) privo di qualsiasi volontà o voce in capitolo. Il testo dà espressione, quindi, a una tipica fantasia maschile di dominio:

[...] Il est vrai que Tiennette a sur Jeanne  
De l'avantage, à ce qu'il semble aux gens ;  
Mais le meilleur de la bête à mon sens  
N'est ce qu'on voit ; [...]  
Tiennette n'a ni suros ni malandre,  
Dit le second. Jeanne, dit le premier,  
A le corps net comme un petit denier ;  
Ma foi, c'est basme. Et Tiennette est ambroise<sup>36</sup>.

Naturalmente questo mercato adulterino è delegato a due *villageois*, in modo tale che un pubblico composto da *honnêtes hommes* possa godere voyeuristicamente della pretesa libertà sessuale delle classi basse, mantenendo però un distacco ben netto nei confronti dei due personaggi. La Fontaine ci offre insomma la versione contadina e rozza di un libertinismo che, pur essendo tradizionalmente appannaggio della classe aristocratica, non è più, in pieno Seicento, un privilegio che va da sé, e si scontra fortemente con divieti religiosi

---

<sup>35</sup> *Ibid.* pp. 819-820.

<sup>36</sup> *Ibid.* p. 820.

e vincoli di *bienséance*: liberi da questi condizionamenti e avvalendosi di un cavillo legale, i due possono condurre la loro trattativa con la più assoluta indifferenza tanto nei confronti del codice morale che della volontà delle loro consorti. Fin dall'inizio, i due protagonisti ci vengono presentati dall'autore tutt'altro che come due palati raffinati, piuttosto come due contadini astuti che, in fatto di donne, non guardano il pelo nell'uovo:

Près de Rouen, pays de sapience,  
Deux villageois avaient chacun chez soi  
Forte femelle, et d'assez bon aloi,  
Pour telles gens qui n'y raffinent guère ;  
Chacun sait bien qu'il n'est pas nécessaire  
Qu'amour les traite ainsi que des prélats<sup>37</sup>.

Anche alle donne sono attribuiti tratti piuttosto rozzi, preparando così quella metamorfosi animale che raggiungerà il culmine nella contrattazione intavolata dai mariti.

Concluso l'accordo, con la concessione di un mulo in aggiunta alla moglie meno dotata per ristabilire la parità, tutte le autorità pretendono di riscuotere i loro diritti rispetto alla transazione effettuata:

Somme qu'enfin la soulte du mulet  
Fut accordée, et voilà marché fait.  
Notre notaire assura l'un et l'autre  
Que tels traités allaient leur grand chemin :  
Sire Oudinet était un bon apôtre  
Qui se fit bien payer son parchemin.  
Par qui, payer ? par Jeanne et par Tiennette.  
[...]  
Mais il en vint au curé quelque vent.  
Il prit aussi son droit ; je n'en assure,  
Et n'y étais ; mais la vérité pure  
Est que curés y manquent peu souvent.  
Le clerc non plus ne fit du sien remise ;  
Rien ne se perd entre les gens d'Église<sup>38</sup>.

La realtà trasgressiva di una spartizione sessuale viene ironicamente coperta con motivazioni rispettabili – l'onorario del notaio e i diritti ecclesiastici – e con il linguaggio neutro e pedantesco degli ambienti giuridici. Significativa è l'insistita ellissi con cui il narratore oblitera, per tutta la prima parte del racconto, le

---

<sup>37</sup> *Ibid.* p. 819.

<sup>38</sup> *Ibid.* p. 821.

reazioni e il punto di vista delle donne fatte oggetto di questo accordo. Non ci stupiremmo di incontrare anche qui, come in un'altra novella di ambientazione e ispirazione affine, uno sfogo nel corso del quale il narratore dapprima si duole ipocritamente che le donne siano considerate solo come strumenti di piacere, e poi le esorta a fare altrettanto con i loro partners. Il *topos* del declino della galanteria serve in realtà a parodiare ancora una volta l'iperuranio da cui i romanzi pescano i loro eroi:

Femmes voilà souvent comme on vous traite.  
Le seul plaisir est ce que l'on souhaite.  
Amour est mort : le pauvre compagnon  
Fut enterré sur les bords du Lignon.  
Nous n'en avons ici ni vent ni voie.  
Vous y servez de jouet et de proie  
À jeunes gens indiscrets, scélérats :  
C'est bien raison qu'au double on le leur rende :  
Le beau premier qui sera dans vos lacs,  
Plumez-le-moi, je vous le recommande<sup>39</sup>.

Questa assenza prolungata del punto di vista femminile viene alla fine opportunamente interrotta dall'autore. La *gaieté* è contagiosa e non esclude nessuno; scopriamo presto che le due donne non disprezzano affatto il diversivo loro proposto:

Les femmes même, à l'envi des maris,  
S'entredisaient en leurs menus devis :  
Bon fait troquer, commère, à ton avis ?  
Si nous troquions de valet ? que t'en semble ?  
Ce dernier troc, s'il se fit, fut secret.  
L'autre d'abord eut un très bon effet<sup>40</sup>.

Certo, l'iniziativa, in questa novella, resta appannaggio dei mariti: ma le donne sono pienamente partecipi, grazie ad una sorta di buon senso popolare, di quella paradossale saggezza del piacere celebrata in tutta la raccolta. Quando Gilles incontra casualmente Tiennette e ne approfitta per recuperare il tempo perduto, entrambi apprezzano più del solito i piaceri coniugali, in base al principio, enunciato subito dopo dal narratore, secondo cui: "en l'amoureuse loi/ pain qu'on dérobe et qu'on mange en cachette/ vaut mieux que pain qu'on cuit et

---

<sup>39</sup> *Ibid.* p. 715.

<sup>40</sup> *Ibid.* p. 821.

qu'on achète"<sup>41</sup>. Anche qui, come spesso nei *Contes*, l'autore si fa ideologo, pronto a condensare in una massima dal sapore popolaresco la sostanza del suo insegnamento. Ma, in questo caso, la massima contiene anche una metafora culinaria, che dà luogo, subito dopo, a un ennesimo travestimento dell'atto sessuale:

Il faut pourtant que la chose soit vraie,  
Et qu'après tout Hyménée et l'Amour  
Ne soient pas gens à cuire en même four :  
Témoin l'ébat qu'on prit sous la coudraie.  
On y fit chère, il ne s'y servit plat  
Où maître Amour cuisinier délicat  
Et plus friand que n'est maître Hyménée  
N'eût mis la main<sup>42</sup>.

In seguito a quest'episodio, Gilles pretende di recidere il contratto, dando occasione ad un ulteriore *pastiche* di stile giudiziario.

In conclusione, i due *manants* non possono essere presentati senza ambiguità come modelli positivi a un pubblico di *honnêtes gens*, lo scarto sociale rimane invalicabile. In effetti, essi non dimostrano la lucidità necessaria per comprendere fino in fondo e formalizzare, al pari del narratore, il principio di psicologia erotica in base al quale agiscono. Pure, come riconosce il narratore, il loro istintivo buon senso li porta ad adottare un comportamento da *honnêtes hommes*, con in più un'invidiabile libertà da quei vincoli di morale e di convenienza che un *honnête homme* deve dopotutto osservare:

Aurait-on pris des croquants pour troquants  
En fait de femme ? Il faut être honnête homme  
Pour s'aviser d'un pareil changement<sup>43</sup>.

## 8. Il narratore "casuista": La Fiancée du roi de Garbe

Diverso il ruolo del narratore in una delle novelle più lunghe scritte da La Fontaine, *La Fiancée du roi de Garbe*. Come nei *Troqueurs*, il prologo, esteso e complesso, anticipa per l'essenziale i temi e gli *enjeux* della novella, creando nel

---

<sup>41</sup> *Ibid.* p. 822.

<sup>42</sup> *Ibid.* p. 822.

<sup>43</sup> *Ibid.* p. 823.



lettore un preciso orizzonte d'attesa. Jean-Pierre Collinet<sup>44</sup> ha studiato l'evoluzione della forma-prologo nei *Contes*, evidenziando il ruolo sempre più importante che essa assume nella figurazione dell'*ethos* del narratore e nell'enunciazione dell'ideologia: mentre in Boccaccio e nei suoi continuatori, esso era affidato ai *devisants* della cornice narrativa e serviva soprattutto a fornire ai racconti uno sfondo unitario elegante ma artificiale, qui la cornice è sacrificata e il *conteur* parla a suo nome, simulando uno scambio alla pari con la comunità dei lettori, divenuta ormai il nuovo mecenate di cui il poeta deve ottenere l'approvazione e il consenso. Collinet dimentica, però, di menzionare il modello ariostesco, certo assai più operante di quello propriamente novellistico nel definire le funzioni della voce d'autore nei prologhi. Nel caso della *Fiancée*, il prologo non è ideologico, ma piuttosto metaletterario: esso offre quindi un esempio dell'altra, essenziale, funzione della voce d'autore, quella di mettere a nudo i *ressorts* della narrazione, mostrandone il carattere di artificio e di arbitrarietà. Si tratta di un'apologia della libertà nell'imitazione che contiene una distinzione importante tra generi che richiedono il rispetto della verità storica, e generi che invece consentono una piena facoltà di modificare i dati trasmessi dalla tradizione e di inventarne di nuovi. Ne risulta l'immagine di un poeta mentitore, a cui non interessa affatto essere creduto, in conformità con le norme di un genere che sospende i principi di realtà e di verosimiglianza:

On en pourra gloser ; on pourra me mécroire :  
 Tout cela n'est pas un grand mal :  
 Alaciel et sa mémoire  
 Ne sauraient guère perdre à tout ce changement<sup>45</sup>.

Ma La Fontaine non si limita ad affermare questa regola, bensì svela al lettore allo stesso tempo il “funzionamento” della novella e il procedimento seguito nel trasformare l'ipotesto boccacciano fino a renderlo irricognoscibile. Al lettore vengono dunque consegnate fin dall'inizio le chiavi interpretative del testo, sia sul piano strutturale sia su quello tematico, in modo tale che egli possa impostare in modo corretto la propria fruizione. Il poeta francese ha conservato

---

<sup>44</sup> Cfr. Jean-Pierre Collinet, “La matière et l'art du prologue dans les 'Contes' de La Fontaine”, *Studi francesi*, maggio-agosto 1981, pp. 219-237.

<sup>45</sup> *ÆC*, p. 667.

l'idea centrale della novella italiana, il meccanismo su cui si basa, per poi costruire attorno a questo nucleo episodi completamente diversi:

J'ai suivi mon auteur en deux points seulement:  
Points qui font véritablement  
Le plus important de l'histoire.  
L'un est que par huit mains Alaciel passa  
Avant que d'entrer dans la bonne :  
L'autre que son fiancé ne s'en embarassa, [...]<sup>46</sup>

Già la novella originaria si basava su quella che Cesare Segre ha definito comicità strutturale<sup>47</sup>; Boccaccio, infatti, adotta coscientemente lo schema tipico del romanzo alessandrino (promessa di matrimonio – traversie ritardatrici – attuazione del matrimonio) ma lo sovverte poi nella sostanza: le traversie ritardatrici, infatti, invece di comportare il mantenimento, anche eroico, della fedeltà al futuro coniuge, si concludono immancabilmente con il cedimento dell'eroina ai desideri del pretendente di turno. Il piacere comico che il lettore trae da una siffatta novella nasce in primo luogo dal meccanismo ripetitorio, che orienta da subito l'attesa verso la conclusione erotica di ogni sequenza, e poi dall'inganno finale, che preserva la possibilità del matrimonio annullando la parentesi dei successivi rapporti sessuali attraverso un abile discorso imperniato su un burlesco gioco di parole. Alatiel, nel modello, è una creatura ambigua, caratterizzata essenzialmente, per tutta la fase centrale del racconto, da un mutismo forzato – non conosce la lingua dei paesi che attraversa – che la priva della sua individualità e la porta a comunicare esclusivamente attraverso i contatti carnali: se dapprima subisce forzatamente i vari “passaggi di proprietà”, si adegua ben presto senza farsi troppi scrupoli alla situazione, caratterizzandosi per “un precario ma durevole equilibrio tra ingenuità e calcolo, involontarietà e cedevolezza”<sup>48</sup>.

Vediamo come La Fontaine ha operato a partire da questo canovaccio. Innanzitutto, l'atmosfera della novella è improntata a una *gaieté* distesa e inoffensiva che contrasta con la cruenta drammaticità di certi passi del testo

---

<sup>46</sup> *Ibid.* p. 667.

<sup>47</sup> Cfr. Cesare Segre, “Comicità strutturale della novella di Alatiel”, in *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 145-159.

<sup>48</sup> *Ibid.* p. 159.

boccacciano. Nell'autore italiano, la ripetitività dello schema narrativo prevede, con poche eccezioni, che ogni amante dell'eroina muoia di morte violenta ad opera del suo successore; in *La Fontaine* questo aspetto è molto attenuato: non solo le morti violente sono meno frequenti, ma soprattutto sono presentate dal narratore in un tono ludico inadatto a suscitare raccapriccio. Il corsaro "Grifonio le gigantesque" muore tagliato in due nel corso di un assalto, ma l'insistenza sui suoi tratti animaleschi e sulle divinità stravaganti che rinnega nel morire provoca il riso ("On aurait ri de l'aventure"), non certo la compassione:

Le héros d'un revers coupe en deux l'animal :  
Part du tronc tombe en l'eau, disant sa patenôtre,  
Et reniant Mahom, Jupin, et Tarvagant,  
Avec maint autre dieu non moins extravagant :  
Part demeure sur pieds, en la même posture<sup>49</sup>.

Nel seguito della novella, la strage dei corsari guidati dal luogotenente di Grifonio è anch'essa attenuata con una sorta di *understatement*, poiché si configura come passaggio indolore dal sonno alla morte:

Presque tout le peuple corsaire  
Du sommeil à la mort n'ayant qu'un pas à faire,  
Fut assommé sans le sentir<sup>50</sup>.

L'eroina mantiene senza dubbio la sua ambiguità "tra ingenuità e calcolo", ma, novità essenziale, non è più caratterizzata da mutismo: la concessione dei favori sessuali, anzi, è quasi sempre preceduta da uno scambio verbale in cui il seduttore di turno pone delle condizioni o rivela i propri desideri e Alaciel, sulla base di considerazioni fattuali o etiche apparentemente ineccepibili, decide di accondiscendere alla proposta ricevuta. *La Fontaine* "civilizza" la novella italiana, attenuando la rappresentazione che essa propone di un mondo dominato da cieca violenza e da una sessualità elementare, quasi animalesca. La protagonista, che in Boccaccio era un puro oggetto sessuale, murata nel suo silenzio e in balia dei giochi capricciosi della sorte, perde in *La Fontaine* una parte della sua passività: Alaciel è una *raisonneuse*, capace di maneggiare sottilmente le armi della logica e pronta ad avvalersi di tutti i cavilli disponibili

---

<sup>49</sup> *ÆC*, p. 669.

<sup>50</sup> *Ibid.* p. 678.

per giustificare la propria condotta del momento; anzi è lei stessa a cercare l'occasione per esercitare la propria *charité*, come quando si offre a un certo *gentilhomme* per salvare l'onore di una fanciulla che questi stava per violentare. I suoi pretendenti, poi, le facilitano il compito, affrettandosi ogni volta a fornirle gli argomenti più convincenti per rassicurare la sua coscienza.

Ma la novità più importante rispetto a Boccaccio è l'uso del commento autoriale: nel *Decameron*, la storia era raccontata in un tono impassibile e grigio, quasi a sottolineare il meccanismo iterativo e monotono che reggeva la narrazione; La Fontaine invece coinvolge fortemente il narratore nel gioco del racconto, facendone un personaggio *à part entière*, complice dei protagonisti nel giustificare a posteriori la condotta dell'eroina. Gareggiando in zelo con i suoi personaggi, egli si affanna a spacciare i cedimenti di Alaciel per atti indipendenti dalla sua volontà o dettati da un'intenzione pura e onesta, secondo uno schema "casuistico" rilevato con grande acume da Catherine Grisé<sup>51</sup>. Anche da questo punto di vista, il "programma" narrativo è impostato fin dal prologo che, come abbiamo detto, fornisce le linee guida per l'interpretazione del testo:

Quoi qu'il en soit, la belle en ses traverses,  
Accidents, fortunes diverses,  
Eut beaucoup à souffrir, beaucoup à travailler ;  
Changea huit fois de chevalier :  
Il ne faut pas pour cela qu'on l'accuse :  
Ce n'était après tout que bonne intention,  
Gratitude, ou compassion,  
Crainte de pis, honnête excuse<sup>52</sup>.

Naturalmente, l'utilizzare con insistenza argomenti speciosi per negare l'evidenza, cioè che l'eroina prenda gusto a questi *accidents*, significa portare il lettore a pensare proprio il contrario di quanto viene detto. Il narratore, quindi, abbandona in questa novella l'attitudine spiccatamente ideologica che prevale in altri *contes* per indossare una maschera ipocrita che lo caratterizza come narratore inattendibile: smentito nelle sue prese di posizione dai fatti stessi, egli tenta invano di distogliere il lettore da una corretta lettura della coscienza e del

---

<sup>51</sup> Cfr. C. Grisé, *Cognitive space*, cit. pp. 156-161; e anche, dello stesso autore, "La casuistique dans les *Contes de La Fontaine*", *Studi francesi*, 99, 1990, pp. 411-421.

<sup>52</sup> *ÆC*, pp. 667-668.

comportamento del personaggio. Quando poi vuole esprimere commenti un po' più cinici non lo fa a suo nome, ma finge di riportare parole altrui, scaricando su terzi la responsabilità dell'ideologia libertina; come quando uno degli otto amanti di Alaciel possiede la fanciulla mentre questa è immersa nel sonno:

Alaciel mise au lit par ses femmes,  
Ce bon seigneur s'en fut la trouver tout d'un pas.  
Quoi trouver ? dira-t-on, d'immobiles appas ?  
Si j'en trouvais autant je saurais bien qu'en faire,  
Disait l'autre jour un certain :  
Qu'il me vienne une même affaire,  
On verra si j'aurai recours à mon voisin<sup>53</sup>.

Anche in questo caso, comunque, l'aspetto più divertente è la parodia di un linguaggio tecnico, quello della confessione, che consente di purificare ogni intenzione e di estendere a volontà i limiti della coscienza individuale. Naturalmente questo testo è lontano anni luce dalla serietà polemica delle *Provinciales* di Pascal: si tratta, infatti, di un puro gioco fondato sul contrasto tra l'episodio grottesco di un'iniziazione sessuale ripetuta per ben otto volte e tenuta alla fine nascosta, e la candida imperturbabilità di un narratore che trova sempre nuove giustificazioni al comportamento dell'eroina. Ad esempio, se Alaciel appare inizialmente contenta della dichiarazione d'amore di Hispal è "faute d'avoir le temps de s'en mettre en courroux"<sup>54</sup>: questa considerazione giustifica il suo comportamento in base al principio casuistico che nega il peccato qualora in esso si incorra ancor prima di aver potuto riflettere. Quando il capitano che dovrebbe riportarla ad Alessandria minaccia di suicidarsi se lei non lo soddisferà, Alaciel accondiscende per distoglierlo da un peccato mortale; ma deve anche farlo "gaîment, de bonne grâce, et sans montrer de peine"<sup>55</sup>, per non viziare l'atto caritatevole eseguendolo contro voglia. Ma, naturalmente, l'insistenza sulla buona volontà di Alaciel sarà interpretata in tutt'altro modo dal lettore, abituato a raccogliere i maliziosi doppi sensi che costituiscono una delle costanti della scrittura novellistica di La Fontaine. Nonostante l'ipocrisia del narratore, tuttavia, a tratti affiora esplicitamente nel testo la realtà inconfessabile

---

<sup>53</sup> *Ibid.* p. 679.

<sup>54</sup> *Ibid.* p. 669.

<sup>55</sup> *Ibid.* p. 675.

del desiderio femminile, tanto più trasgressivo in virtù dello status sociale della protagonista. Dice il narratore all'inizio:

La belle aimait déjà ; mais on n'en savait rien.  
Filles de sang royal ne se déclarent guères.  
Tout se passe en leur cœur ; cela les fâche bien ;  
Car elles sont de chair ainsi que les bergères<sup>56</sup>.

Solo grazie alla lunga erranza in terre straniere, lontano dalle *bienséances* e dagli obblighi della corte, Alaciel può soddisfare i suoi desideri, a patto di salvare le apparenze anche di fronte alla propria coscienza: ma un passo come questo avanza dubbi fin dall'inizio sull'effettiva ingenuità della protagonista, apertamente sconfessata alla fine quando, durante il resoconto menzognero del *gouverneur*, è sorpresa dal narratore a “[rire] en son âme”<sup>57</sup>. Il consueto naturalismo amorale, quindi, non si esprime in questa novella con la solita baldanzosa sicumera, ma affiora solo a tratti quasi involontariamente dietro al velo di ipocrisia che avvolge la narrazione. La lezione, come apprendiamo nella beffarda *moralité* conclusiva, non è rivolta soltanto alle fanciulle di sangue reale. L'uso di procedimenti casuistici per giustificare le esperienze prematrimoniali di Alaciel punta all'enunciazione di una morale “rilassata” per le ragazze in età da marito; l'importante non è mantenersi realmente caste prima del matrimonio, ma salvare le apparenze dandola a bere al partner, impresa, come insegna il racconto, tutt'altro che impossibile:

Filles maintenez-vous ; l'affaire est d'importance.  
[...]  
Si quelqu'une pourtant ne s'en pouvait défendre,  
Le remède sera de rire en son malheur.  
Il est bon de garder sa fleur ;  
Mais, pour l'avoir perdue, il ne se faut pas pendre<sup>58</sup>.

Oltre alla funzione ideologica e all'uso della terminologia casuistica per chiarire i moventi del comportamento dell'eroina, il narratore svolge in questo testo anche altre funzioni. Una di queste è la denuncia ironica dell'inverosimiglianza dei fatti e la sottolineatura metalinguistica dell'artificio di

---

<sup>56</sup> *Ibid.* p. 668.

<sup>57</sup> *Ibid.* p. 685.

<sup>58</sup> *Ibid.* p. 686.

certi procedimenti narrativi. Fin dal prologo, la conclusione annunciata della novella è minata dal sospetto di inverosimiglianza; come ha potuto il re del Garbo prendere per buona la sequela di menzogne con cui sono stati coperti i trascorsi di Alaciel?

Veuve de huit galants, il la prit pour pucelle,  
Et dans son erreur par la belle  
Apparemment il fut laissé.  
Qu'on n'y puisse être pris, la chose est toute claire,  
Mais après huit, c'est une étrange affaire :  
Je me rapporte de cela  
A quiconque a passé par là<sup>59</sup>.

Abbiamo già analizzato in II.2 il lungo passo relativo alla cassetta e alla sua importanza per l'*enchaînement* della narrazione<sup>60</sup>. Ma le osservazioni ironiche sulla funzionalità narrativa di certi elementi ricorrono con frequenza e hanno spesso una valenza parodica nei confronti della letteratura romanzesca. La parodia, che in Boccaccio non è mai esplicitata ed è assicurata solo dalla sostituzione degli accoppiamenti successivi alla tradizionale castità dell'eroina, diventa qui uno degli *enjeux* espliciti del testo, anche sul piano dell'*elocutio*. Il narratore, ad esempio, ironizza sulla funzionalità delle grotte per consentire ai protagonisti di abbandonarsi ai piaceri dell'amore:

Or au fond de ce bois un certain antre était,  
Sourd et muet, et d'amoureuse affaire,  
Sombre surtout ; la nature semblait  
L'avoir mis là non pour autre mystère.  
Nos deux amants se promenant un jour,  
Il arriva que ce fripon d'Amour  
Guida leurs pas vers ce lieu solitaire.  
[...]  
Une pluie acheva l'affaire :  
Il fallut se mettre à l'abri :  
Je laisse à penser où. Le reste du mystère  
Au fond de l'antre est demeuré<sup>61</sup>.

Il tocco è leggero ma percettibile: non è la natura ovviamente ad aver messo l'antro in quel punto *non pour autre mystère*, ma il narratore stesso, che mette così a nudo il *cliché* utilizzato, risalente addirittura al quarto libro dell'*Eneide*.

---

<sup>59</sup> *Ibid.* p. 668.

<sup>60</sup> Cfr. *supra*, pp. 97-98.

<sup>61</sup> *ÆC*, pp. 672-673.

Oppure abbiamo digressioni di carattere “storico-filologico” sulle pretese contraddizioni tra diverse fonti; ma simili disquisizioni si rivelano assolutamente gratuite, tanto più che appaiono in flagrante contraddizione con le affermazioni del prologo, che negano qualsiasi valore di verità alla vicenda di Alaciel:

Et de cinq, si j'ai bien conté.  
Le sixième incident des travaux de l'infante  
Par quelques-uns est rapporté  
D'une manière différente.  
Force gens concluront de là  
Que d'un galant au moins je fais grâce à la belle.  
C'est médisance que cela :  
Je ne voudrais mentir pour elle.  
Son époux n'eut assurément  
que huit précurseurs seulement<sup>62</sup>.

Ma la parodia non riguarda soltanto le inverosimiglianze strutturali della forma romanzo, bensì si estende, com'era prevedibile anche alla concezione sublimata del sentimento amoroso. Il lessico petrarchista e gli atteggiamenti da *amoureux transis* sono in più punti oggetto dell'ironia dell'autore. Ne è un esempio la maniera disinvolta e sbrigativa con cui La Fontaine tratta il rito del corteggiamento, che nei romanzi è la materia stessa del narrare e si prolunga indefinitamente, mentre qui non è che un passaggio obbligato da velocizzare il più possibile per giungere alla soddisfazione del desiderio. Per ridicolizzare questi topoi romanzeschi, a La Fontaine basta “novellizzarli”, cioè forzarli ad entrare nel codice di un altro genere letterario, che prevede tempi diegetici molto più ridotti e una diversa prospettiva ideologica. Ecco come il narratore “condensa” il dialogo di pianti e sospiri tra Hispal e Alaciel, trasformandolo in una sorta di atto iterativo e meccanico grazie all'utilizzo dell'infinito narrativo:

Pleurs de couler, soupirs d'être poussés,  
Regards d'être au ciel adressés,  
Et puis sanglots, et puis soupirs encore :  
En ce même langage Hispal lui repartit :  
Tant qu'enfin un baiser suivit :  
S'il fut pris ou donné, c'est ce que l'on ignore<sup>63</sup>.

---

<sup>62</sup> *Ibid.* p. 680.

<sup>63</sup> *Ibid.* p. 670.



Il secondo amante intraprende un'altra strada per portare ad effetto il proprio disegno, cioè la disperazione ostentata e la minaccia del suicidio. Ma il personaggio non ha niente di un Céladon; il suo interesse per la donna è puramente fisico e la maschera da amante romanzesco non è che un cinico strumento di seduzione:

Témoigner en tels cas un peu de désespoir,  
Est quelquefois une bonne recette.  
C'est ce que fait notre homme ; il forme le dessein  
De se laisser mourir de faim ;  
Car de se poignarder, la chose est trop tôt faite :  
On n'a pas le temps d'en venir  
Au repentir<sup>64</sup>.

L'ipocrisia e la finzione deliberata, dunque, sono i due atteggiamenti che accomunano tutti gli attori della commedia: gli amanti perché non si fanno scrupolo di assumere pose romanzesche per ottenere i loro scopi, Alaciel (e con lei il narratore) perché nasconde dietro a giustificazioni speciose e insincere il vero movente delle proprie azioni. Verso la fine del racconto, La Fontaine introduce persino un cavaliere errante, personaggio da romanzo per eccellenza, ma piuttosto spiccio nel corteggiamento. Naturalmente, l'evoluzione rispetto ai prodi cavalieri di un tempo è opportunamente sottolineata:

Il s'y rencontra par hasard  
Un chevalier errant, grand chercheur d'aventures.  
De ces sortes de gens que sur des palefrois  
Les belles suivaient autrefois,  
Et passaient pour chastes et pures.  
[...]  
Après ce compliment, sans plus longue demeure,  
Il lui dit en deux mots l'ardeur qui l'embrasait ;  
C'était un homme qui faisait  
Beaucoup de chemin en peu d'heure<sup>65</sup>.

L'analisi più approfondita di due racconti, abbastanza rappresentativi del tenore complessivo della produzione novellistica di La Fontaine, è servita a mostrare come, nello specifico dei testi, la voce d'autore interviene a guidare la ricezione del lettore, chiudendo la strada all'identificazione e puntando il dito sul carattere artificiale dei procedimenti narrativi utilizzati: la soddisfazione delle

---

<sup>64</sup> *Ibid.* p. 675.

<sup>65</sup> *Ibid.* p. 682.

pulsioni è nettamente circoscritta all'interno del rapporto di scambio tra destinatario e destinatario senza trasformarsi in proposta di modifica della realtà extratestuale, malgrado l'insistenza con cui l'ideologia libertina si esprime nel testo. Il desiderio trasgressivo può essere espresso solo grazie ad un rincaro di letterarietà, che finisce però per spostare l'interesse sul gioco linguistico piuttosto che sui contenuti. L'elemento della parodia tanto nei confronti dei generi letterari "alti" – in particolare il romanzo – quanto nei confronti di linguaggi tecnici o settoriali si pone come tratto fondante e principale *enjeu* del genere così come La Fontaine lo concepisce: una letteratura di pura evasione, dunque, che esaurisce il proprio ruolo nell'effimera *gaieté* indotta nel pubblico al momento della "consumazione" del testo. Ma l'ininterrotto esercizio che la scrittura dei *Contes* rappresentò per La Fontaine lungo tutto l'arco della sua carriera gli consentì di elaborare e di portare a perfezione delle tecniche narrative che seppe mettere a frutto in maniera tanto più discreta ed efficace nelle *Fables*<sup>66</sup>.

---

<sup>66</sup> Colgo qui l'occasione per ringraziare Patrick Dandrey per la suggestiva ipotesi interpretativa che mi ha indicato e che non ho avuto purtroppo il tempo di sviluppare: a suo parere, i *Contes* rappresentano la vera matrice della maniera narrativa di La Fontaine. L'incontro con la tradizione novellistica risalirebbe all'epoca del debutto poetico dell'autore: già alcuni componimenti del periodo Fouquet, infatti, contengono *in nuce* dei *contes*. Da allora in poi, La Fontaine contaminerà con questo specifico modo narrativo – che prevede una forte presenza dell'autore nel testo – tutti i generi che attraverserà, tra cui la favola. La tonalità conversativa delle sue opere trarrebbe dunque origine da un interesse originario verso la tradizione novellistica: il poeta, tuttavia, ottiene i risultati migliori nelle opere dove può realizzare delle ibridazioni, mentre fallisce dove si attiene a un codice di genere unico e monotono, come appunto nei *Contes*.

### III.4 *Il poeta-psicagogo: le Fables*

A differenza che nei *Contes*, nelle *Fables* non troviamo espressa un'ideologia dai tratti definiti. Sappiamo quanto la saggezza popolare che si esprime negli apologhi sia fondata su elementari precetti di comportamento e di morale pratica che non ambiscono ad alcuna coerenza, anzi suggeriscono spesso condotte opposte in situazioni analoghe: le prime raccolte di favole, quelle propriamente "esopiche", erano infatti concepite principalmente come raccolte di *exempla* finalizzate a fornire agli oratori argomenti per le diverse necessità del discorso. Con Fedro, la favola diviene un vero e proprio genere letterario e assume la struttura più coerente della raccolta suddivisa in libri, ciascuno dei quali preceduto da un prologo. La Fontaine, dal canto suo, pur ponendosi sulla linea di Fedro per quanto riguarda la valorizzazione letteraria dell'apologo, non intende ridurre a sistema la ricchezza della tradizione favolistica, capace di piegarsi plasticamente a rappresentare la contraddittoria diversità del reale. Tanto più che questa molteplicità al livello dei contenuti si adatta perfettamente alla scelta di noncurante e capricciosa *diversité* a cui il poeta ha legato la sua immagine e il suo percorso antecedente. Abbiamo a che fare con un'estetica del frammento, dell'elegante *bigarrure* di temi e motivi non riconducibili alla coerenza di un discorso lineare e unitario. Ma se c'è un elemento capace di conferire unità a questa sfilza di apologhi apparentemente irrelati è proprio la presenza esplicita dell'autore: essa informa la narrazione dal "Je chante"<sup>1</sup> iniziale al "Par où saurais-je mieux finir?"<sup>2</sup> con cui la raccolta si chiude, segnalando l'appropriazione di una materia narrativa impersonale e anonima da parte di un temperamento individuale fortemente caratterizzato. L'autore è dunque una mediazione essenziale tra le favole esopiche e il loro pubblico: come nei *Contes*, ha la funzione di orientare la ricezione, ma in questo caso si incarica anche di segnalare l'unità e la coerenza di un progetto discorsivo posto, a partire

---

<sup>1</sup> *A Monseigneur le Dauphin*, ŒC, p. 29.

<sup>2</sup> *Le Juge arbitre, l'Hospitalier et le Solitaire*, XII, 29; *ibid.* p. 538.

dalla dedica in versi al Delfino, sotto il segno delle grandi narrazioni epiche. L'umiltà del genere nella sua forma tradizionale è riscattata da questa promozione al livello della più alta e nobile tradizione poetica, confermata poi, nel corso della raccolta, dai famosi "stacchi" lirici, in cui l'autore abbandona momentaneamente le sue funzioni di favolista per assumere, di volta in volta, i tratti del poeta elegiaco, di quello bucolico o didascalico.

Naturalmente, però, l'immagine dell'autore che emerge dalle *Fables* è in primo luogo quella del moralista, che ha il compito di esprimere in forma icastica un insegnamento, estraendolo da un breve racconto allegorico. Il suo intervento nel testo è statutariamente richiesto dalle leggi del genere allo scopo di enunciare una morale pratica, un'elementare filosofia di vita a partire dall'osservazione di una scenetta narrativa. Abbiamo detto che è vano cercare nella variegata saggezza delle *Fables* le linee nette di un'ideologia; tuttavia questo genere, per la sua stessa flessibilità, consente di dare espressione alle preoccupazioni maggiori di una determinata epoca storica. Nel caso di La Fontaine, esso amplia le sue maglie fino ad accogliere tutta la ricca riflessione morale del *Grand Siècle*. Nonostante il partito preso di asistematicità è dunque lecito individuare alcune linee di riflessione principali, che coniugano i temi tradizionali della pedagogia favolistica con le più raffinate formulazioni dei moralisti contemporanei. In particolare, appare promettente un confronto con il pensiero, altrettanto asistematico ma certo più esplicitamente "ideologico", di La Rochefoucauld. È risaputo che l'austero e aristocratico autore delle *Maximes* è uno dei numi tutelari del poeta-moralista, che gli ha dedicato ben due "pezzi" della sua galleria di apologhi. Eppure il confronto non è mai stato sviluppato fino in fondo: come vedremo, esso consente di chiarire alcuni aspetti del rapporto postulato dalle *Fables* tra l'autore e la comunità dei lettori. Questo rapporto è basato, infatti, sul dato imprescindibile dell'*amour propre*, che rischierebbe di ostacolare la funzione pedagogica dell'apologo se il favolista non mettesse in atto una vera e propria strategia di seduzione. Per assolvere il proprio ruolo di moralista, l'autore delle *Fables* deve farsi *flatteur*, aggirando l'amor proprio del lettore per far passare un messaggio spesso critico o "sgradevole".

## 1. *L'amor proprio come fondamento generale dei rapporti umani*

Abbiamo già accennato all'importanza dell'amor proprio come chiave di volta del sistema delle *Fables*<sup>3</sup>. In quanto fondamento generale dei rapporti umani, esso è lungi dal risparmiare anche i sentimenti apparentemente più puri e distanti dalla logica dell'interesse. E lo aveva ben visto proprio La Rochefoucauld, che faceva professione di "smascherare" quelle virtù che la filosofia antica aveva celebrato come strumenti di redenzione per l'uomo:

Ce que les hommes ont nommé amitié n'est qu'une société, qu'un ménagement réciproque d'intérêts, et qu'un échange de bons offices; ce n'est enfin qu'un commerce où l'amour-propre se propose toujours quelque chose à gagner<sup>4</sup>.

Ma vi è anche un'altra massima di estremo interesse se applicata al mondo delle *Fables*:

Nous nous persuadons souvent d'aimer les gens plus puissants que nous; et néanmoins c'est l'intérêt seul qui produit notre amitié. Nous ne nous donnons pas à eux pour le bien que nous leur voulons faire, mais pour celui que nous en voulons recevoir<sup>5</sup>.

In questo aforisma è introdotto il tema fondamentale della natura dei rapporti tra persone di diversa condizione sociale, problematica assai delicata per la società dell'*Ancien Régime*. La Rochefoucauld punta il dito sulla debolezza intrinseca dell'amicizia tra diseguali, incapace di compiere il salto di qualità che dovrebbe portarla a superare la sua originaria natura interessata divenendo così una "amitié [...] vraie et parfaite"<sup>6</sup> come l'autore suggerisce in un'altra massima.

Notoriamente, anche le *Fables* sono attraversate dall'essenziale *partage* tra le *puissances* di ogni ordine e grado e le *petites gens* costrette a sottostare al capriccio dei più forti (la lettura sociologica di matrice tainiana mi sembra ancora una chiave interpretativa vitale e convincente dell'universo delle *Fables*). Il tutto reso ancora più crudele dalla regressione metaforico-iperbolica dei conflitti al livello di lotta per la sopravvivenza. Ma è possibile anche identificare una linea di riflessione specifica sull'amicizia che unisce personaggi di diversa

---

<sup>3</sup> Cfr. *supra* p. 116-117.

<sup>4</sup> La Rochefoucauld, Maxime 83, in *Réflexions ou Sentences et Maximes morales*, cit. p. 57.

<sup>5</sup> Maxime 85, *ibid.*

<sup>6</sup> Maxime 81, *ibid.*

condizione: un argomento su cui il favolista esibisce, come La Rochefoucauld, un pessimismo senza remissione. Si va dalla zoppicante *société* tra il *pot de terre* e il *pot de fer* che suggerisce a La Fontaine la disillusa massima “ne nous associons qu’avecque nos égaux”<sup>7</sup> al paternalistico e arrogante rapporto di protezione che la quercia vorrebbe stabilire con il giunco in *Le Chêne et le Roseau*; dalla breve e fallimentare intesa tra l’aquila e la gazza, “différentes d’humeur, de langage, d’esprit et d’habit”<sup>8</sup>, alla dolorosa e complessa riflessione orchestrata in *Les deux Perroquets, le Roi et son Fils*. In quest’ultima favola, che più di tutte indaga in profondità la delicata questione, la successione di atroci vendette è scatenata proprio dal dato ineliminabile del disequilibrio nei rapporti di forza, che finisce per falsare l’“amitié sincère”<sup>9</sup> pur esistente tra i personaggi.

Certo, nelle *Fables* c’è posto anche per la celebrazione dell’*amitié vraie et parfaite* di cui parla La Rochefoucauld: lo testimoniano brani tra i più celebri e toccanti. Ma si tratta di casi estremamente rari, che fondano la loro riuscita sull’esperienza della *retraite*, cioè sul rifiuto di conformarsi interiormente alle regole e alle *contraintes* di una società dominata dalla legge del più forte. Se l’episodio narrato in *Les deux amis* è ironicamente proiettato in un favoloso Monomotapa, l’idillica società che unisce un corvo, una gazzella, una tartaruga e un ratto si fonda su “le choix d’une demeure aux humains inconnue”<sup>10</sup>. Per di più, anche questi rapporti privilegiati rappresentano un mutuo scambio di servizi e, per quanto a un livello molto sublimato, continuano a fondarsi sull’interesse reciproco. L’amor proprio non ne risulta indebolito nel suo dominio assoluto sulla psiche; tanto è vero che il più bel verso, carico peraltro di ironia, che La Fontaine dedica alla sua amica e protettrice Mme de La Sablière (“vous que l’on aime à l’égal de soi-même”<sup>11</sup>) testimonia proprio la persistente *emprise* dell’amor proprio anche in seno al sentimento apparentemente più altruistico<sup>12</sup>.

<sup>7</sup> *Le Pot de terre et le Pot de fer*, V, 2; *ÆC*, p. 180.

<sup>8</sup> *L’Aigle et la Pie*, XII, 11; *ibid.* p. 473.

<sup>9</sup> *Les deux Perroquets, le Roi et son Fils*, X, 11; *ibid.* p. 413.

<sup>10</sup> *Le Corbeau, la Gazelle, la Tortue et le Rat*, XII, 15; *ibid.* p. 484.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> Cfr. La Rochefoucauld, Maxime 81, ed. cit. p. 57: “Nous ne pouvons rien aimer que par rapport à nous, et nous ne faisons que suivre notre goût et notre plaisir quand nous préférons nos amis à nous-mêmes ; c’est néanmoins par cette préférence seule que l’amitié peut être vraie et parfaite”.

## 2. *Comunicare con i potenti*

Va da sé che nessuno è esente dalla logica dell'amor proprio e del rapporto interessato; neppure il poeta e la ristretta *société choisie* che egli convoca alle soglie della propria opera per assistere ai "cent actes divers" della sua "ample comédie"<sup>13</sup> e che forma allo stesso tempo il negativo speculare del mondo di violenza e di sopraffazione ritratto dalle favole e l'immagine ideale della comunità dei lettori cui il pubblico dell'opera è invitato a conformarsi (secondo una prassi di narrazione *en abyme* più esplicitamente presente nelle opere precedenti e che ha il suo più illustre antecedente nel *Decameron*). Inoltre, La Fontaine non nasconde la disparità di condizione che lo divide dalla maggior parte dei destinatari particolari delle sue favole. Messo a parte il caso dei personaggi di sangue reale o appartenenti al più stretto *entourage* del monarca, si tratta per la maggior parte di aristocratici e di dignitari che al lustro conferito dal rango aggiungono l'appartenenza alla ristretta *élite* culturale del regno. Se in virtù di questo secondo elemento La Fontaine può istituire con loro un rapporto di fittizia parità, nondimeno il dislivello sociale è lungi dall'essere un dato esteriore e secondario: il favolista ne sottolinea in vari modi l'importanza.

In primo luogo recupera una delle tradizioni legate al genere favola che ne fanno lo strumento ideale – in quanto si avvale del *détour* narrativo e del velo dell'allegoria – che i deboli hanno a disposizione per comunicare verità scomode ai potenti senza incorrere nella loro punizione. Già nella *Vie d'Esopo le Phrygien*, che introduce la raccolta, La Fontaine ci ricorda che Esopo acquisisce la facoltà della parola (letteraria) e può tenere a bada i potenti della terra<sup>14</sup> proprio grazie alla sua attitudine a esprimere la verità sotto forma di enigma, risolvendo situazioni di pericolo determinate dai suoi limiti fisici e dalla sua condizione sociale subalterna. Inoltre, molti degli *alter ego* che La Fontaine mette in scena sono condizionati da un'inferiorità sociale, economica o fisica

---

<sup>13</sup> *Le Bûcheron et Mercure*, V, 1; *ŒC*, p. 178.

<sup>14</sup> *Ibid.* pp. 12-13.

(che spesso coincidono o sono specchio l'una dell'altra) nei confronti dei loro interlocutori: Esopo, Fedro, Socrate, Simonide, il *Paysan du Danube*, ecc.

Ma anche molti degli apologhi animali adombrano la situazione del poeta facendosene interpreti: l'arma della parola o del canto serve il più delle volte a ingannare la morte procurandosi la sussistenza o convincendo il potente di turno a rinunciare a un pasto assicurato per garantirsi la soddisfazione di bisogni meno immediati. La Fontaine che, sotto gli occhi di Fouquet, rovescia con le armi dell'eloquenza i termini del rapporto che lo legano al suo mecenate<sup>15</sup>, non è poi così diverso dalla volpe che, per avere il pezzo di formaggio del corvo, dà fondo a tutti i fuochi d'artificio verbali di cui dispone per trasformare un uccello del malaugurio nel "Phénix des hôtes de ces bois"<sup>16</sup>. Da qui l'importanza accordata all'area semantica della *flatterie* e a quella affine della *louange*<sup>17</sup>. C'è tutta una riflessione nelle *Fables* sull'arte di lodare, di rivolgersi ai potenti con termini che colgano nel segno, spingendoli ad abbassare le difese e ad accogliere insensibilmente il succo amaro che il favolista porge loro. Il verbo *flatter* conserva ancora nel XVII secolo il senso vicino all'etimologia di accarezzare i sensi e lo spirito, di affascinare e sedurre, addormentando temporaneamente il senso critico: quasi quel "willing suspension of disbelief for the moment" di cui parla Coleridge. L'immagine dell'autore che emerge dalle favole, dunque, è in primo luogo quella del *flatteur*, capace di aggirare con una sottile arte della seduzione il vigile amor proprio del destinatario per far passare un messaggio talvolta critico o sgradevole: precauzione tanto più necessaria in quanto si tratta di un destinatario di condizione sociale superiore, dal quale dipende la stessa sussistenza del poeta.

---

<sup>15</sup> Mi riferisco alla celebre epistola in versi *Je vous l'avoue, et c'est la vérité*, *ŒD*, pp. 494-495.

<sup>16</sup> *Le Corbeau et le Renard*, I, 2; *ŒC*, p. 32.

<sup>17</sup> Per un'analisi del ruolo della *flatterie* nella cultura secentesca, resta di fondamentale importanza il saggio di Jean Starobinski, "Sur la flatterie", in *Le remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Paris, Gallimard, 1989, pp. 61-90; sul rapporto tra *flatterie* e *louange* cfr. anche Wolfgang Leiner, "La flatterie de la louange", in AAVV, *L'Esprit et la Lettre. Mélanges offerts à Jules Brody*, éd. par Louis Van Delft, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1991, pp. 107-116.



### 3. Il favolista-flatteur: strategie di seduzione

Ma se il favolista è un *flatteur*, il destinatario cui si rivolge è un *enfant gâté*, da adescare facendo leva proprio sui suoi istinti più regressivi: l'amor proprio e l'illimitata credulità. Come ben sapeva La Rochefoucauld, sotto la superficie dell'uomo di mondo civilizzato si agitano ancora le pulsioni più elementari: "Le monde est vieux, dit-on, je le crois, cependant/ Il le faut amuser encore comme un enfant"<sup>18</sup>. L'*enfant* (e sappiamo quale sguardo poco *flatteur* La Fontaine porti su di lui) va ritrovato al di sotto del sottile *vernice* lasciato dall'educazione affinché la poesia possa fare il suo effetto. In questo senso, un altro verbo essenziale per descrivere il procedimento ipnotico che la favola mette in atto nei confronti del lettore è *amuser*, ossia distrarre, distogliere ingannevolmente da un'occupazione seria facendo leva su finzioni e bagatelle. Ed è proprio quello che fa il cervo delle *Obsèques de la Lionne*: si serve di una *feinte aventure* immaginata sul momento per distrarre o letteralmente addormentare il potente di turno, conservando così la propria libertà interiore, la libertà di *fronder* la celebrazione d'apparato messa su dal "regime" monarchico:

Amusez les rois par des songes,  
Flattez-les, payez-les d'agréables mensonges:  
Quelque indignation dont leur cœur soit rempli,  
Ils goberont l'appât, vous serez leur ami<sup>19</sup>.

I termini *songes* et *agréables mensonges* non sono certo neutri per La Fontaine, né si limitano a designare la spropositata bugia inventata dal cervo in un contesto cortigiano (tra l'altro l'espressione estremamente cruda *gober l'appât* appare quasi come una versione degradata della celebre immagine lucreziana del bambino che, attratto dalla dolcezza degli orli del vaso, beve l'amara medicina offerta dal poeta didascalico). Essi indicano il potere della favola e in senso lato della poesia, come dimostra il confronto con un altro celeberrimo passo, in cui ritroviamo le stesse due parole in rima:

Et même qui mentirait  
Comme Ésope et comme Homère,  
Un vrai menteur ne serait.

<sup>18</sup> *Le Pouvoir des Fables*, VIII, 4; *ÆC*, p. 297.

<sup>19</sup> *Les Obsèques de la Lionne*, VIII, 14; *ibid.* p. 316.

Le doux charme de maint songe  
Par leur bel art inventé,  
Sous les habits du mensonge  
Nous offre la vérité<sup>20</sup>.

Certo, il tono dei due passi è completamente diverso, ma in fondo il meccanismo che descrivono è lo stesso: ne possiamo innanzitutto dedurre che la poesia è menzogna<sup>21</sup>, ma una menzogna finalizzata a esprimere e, al tempo stesso, coprire la verità, secondo i dettami dell'estetica classica. Il meccanismo è simile a quello della formazione di compromesso freudiana: il linguaggio dell'inconscio, come il linguaggio letterario, può esprimere le sue scomode verità soltanto attraverso il velo di un linguaggio opacizzato e figurale, ironico nel caso del cervo<sup>22</sup>. Si obietterà che, nelle *Obsèques de la lionne*, l'autore non parla di sé, ma della tattica messa in atto da un cortigiano per sfuggire alla punizione che il monarca gli riserva. È facile rispondere che in questo caso la figura del re incarna una qualsiasi autorità nei confronti della quale il poeta si trovi in situazione di dipendenza oggettiva o metaforica. Questo risulta evidente dalla spiritosa associazione riproposta in ben due favole fra le categorie che, su tre piani diversi, esercitano un potere sul poeta; è proprio nei loro confronti che è indispensabile saper maneggiare la *louange*: “On ne peut trop louer trois sortes de personnes:/ Les dieux, sa maîtresse et son roi”<sup>23</sup>.

In *Simonide préservé par les dieux*, questa formula riunisce in arguta sintesi le diverse componenti del pubblico delle *Fables*, collegando esplicitamente, grazie all'aneddoto che segue, il tema della *louange* a quello del rapporto mercantile che lega il poeta ai suoi committenti. “La louange chatouille et gagne

---

<sup>20</sup> *Le Dépositaire infidèle*, IX, 1; *ibid.* p. 346.

<sup>21</sup> Sullo statuto della menzogna nelle favole di La Fontaine, rimando al suggestivo contributo di André Tournon, “Les fables du Crétois”, *Littératures classiques*, supplément au n° 16, 1992, pp. 7-24. Un'interessante variazione sul topos del *mensonge agréable* in ambito galante lo troviamo nella conversazione “Du mensonge”, inclusa da Madeleine de Scudéry dapprima nella *Clélie* e poi nelle *Conversations nouvelles sur divers sujets*, t. I, pp. 149-234. Il dialogo è strutturato come un percorso didattico che, anche attraverso le figurazioni allegoriche del *décor*, passa in rassegna tutti gli aspetti del rapporto tra menzogna e verità. Rimando, per una più accurata analisi del testo a Barbara Piqué, “Les cadres allégoriques dans les *Conversations* de Madeleine de Scudéry”, in AAVV, *Madeleine de Scudéry : une femme de lettres au XVIIIe siècle. Actes du Colloque international de Paris (28-30 juin 2001)*. Etudes réunies par Delphine Denis et Anne-Elisabeth Spica, Arras, Artois Presses Université, 2002, pp. 59-67.

<sup>22</sup> Rimando, per una più approfondita analisi dei rapporti tra il linguaggio letterario e la “retorica” dell'inconscio, al fondamentale saggio di F. Orlando, *Per una teoria freudiana*, cit. *passim*.

<sup>23</sup> *Simonide préservé par les Dieux*, I, 14; *ÆC*, p. 51.

les esprits”<sup>24</sup>: questo è vero, a patto di saper solleticare nel modo giusto l’amor proprio del destinatario. Simonide non lo seppe fare con il suo atleta e questa mancanza gli sarebbe costata cara se non ci fosse stata un’istanza più alta – le due divinità – sollecitata anch’essa nel suo orgoglio dalla *flatterie* del poeta. Nella *moralité* che chiude l’apologo, La Fontaine torna alla riflessione iniziale, con quell’arte *nonchalante* che Spitzer ha descritto ricorrendo al concetto di psicagogia<sup>25</sup>, giustificando esplicitamente la pratica corrente del mecenatismo: l’esercizio della *louange* interessata non tradisce le funzioni originarie della poesia (“Melpomène/ souvent *sans déroger* trafique de sa peine”), purché serva a “far passare” un messaggio di più ampia portata, sensibilizzando i potenti sul ruolo civilizzatore svolto dalla letteratura e restaurando l’antica alleanza tra “l’Olympe et le Parnasse” (torniamo così a un tema già affrontato da La Fontaine nel *Songe de Vaux*<sup>26</sup>).

Je reviens à mon texte et dis premièrement  
 Qu’on ne saurait manquer de louer largement  
 Les dieux et leurs pareils: de plus que Melpomène  
 Souvent sans déroger trafique de sa peine;  
 Enfin qu’on doit tenir notre art en quelque prix.  
 Les grands se font honneur dès lors qu’ils nous font grâce:  
 Jadis l’Olympe et le Parnasse  
 Étaient frères et bons amis<sup>27</sup>.

Naturalmente c’è modo e modo di *flatter*: l’elogio innanzitutto dev’essere conforme alle caratteristiche del destinatario. Nel caso del leone, è sufficiente un’invenzione grossolana e bislacca: essa viene subito accolta perché soddisfa le ipertrofiche pretese dell’amor proprio del monarca. Nel caso della *déesse Iris* il procedimento dev’essere molto più raffinato e sottile. L’incipit del *Discours à Madame de La Sablière*, anch’esso analizzato magistralmente da Spitzer, ne fornisce un limpido esempio. L’elogio si costruisce sulla confutazione dell’elogio stesso<sup>28</sup>:

---

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> Cfr. L. Spitzer, “L’arte della transizione in La Fontaine”, cit. *passim*.

<sup>26</sup> Cfr. *supra*, pp. 159-162.

<sup>27</sup> *Simonide préservé par les Dieux*, I, 14; *ÆC*, p. 52.

<sup>28</sup> Jean Starobinski parla, riferendosi più specificamente al caso di Boileau, di *dénégation*, descrivendo con questo termine l’atteggiamento del poeta nella società cortigiana di *Ancien Régime*: “Ainsi devient fort embarrassante la situation du poète, dans un ordre politique et social où les ressources matérielles de

Iris, je vous louerais, il n'est que trop aisé ;  
 Mais vous avez cent fois notre encens refusé,  
 En cela peu semblable au reste des mortelles,  
 Qui veulent tous les jours des louanges nouvelles.  
 Pas une ne s'endort à ce bruit si flatteur.  
 Je ne les blâme point, je souffre cette humeur ;  
 Elle est commune aux Dieux, aux Monarques, aux Belles.  
 Ce breuvage vanté par le peuple rimeur,  
 Le Nectar que l'on sert au Maître du Tonnerre,  
 Et dont nous énvrons tous les dieux de la terre,  
 C'est la louange, Iris. Vous ne la goûtez point<sup>29</sup>.

Nel momento stesso in cui l'autore nega di far ricorso alla *louange* fornisce una straordinaria rappresentazione dei suoi effetti, non molto diversa dal modo in cui descrive, in altre favole, l'efficacia "psicagogica" della favola esopica. Il verso 7 (*Elle est commune aux Dieux...*) richiama espressamente la favola di Simonide; la *louange* è paragonata a un *breuvage*, una sorta di pozione magica che inebria gli dei della terra con il suo *bruit flatteur*. Quest'immagine, giocando sull'ambiguità di senso del verbo *flatter*, rimanda a una più generale definizione della poesia come suono capace di accarezzare dolcemente i sensi, che troviamo anche a conclusione delle *Amours de Psyché*: "Nous autres nourrissons, si pour fruit de nos veilles,/ un bruit délicieux ne charmait nos oreilles,/ si nous ne nous sentions chatouillés de ce son,/ ferions-nous un mot de chanson?"<sup>30</sup>. Tanto la *louange* quanto la poesia hanno come effetto di *chatouiller* e *charmer les oreilles*, inebriando il destinatario e catturandone l'attenzione (*pas une ne s'endort à ce bruit si flatteur*).

Dicendo che Iris non ama l'incenso dei poeti, La Fontaine ne fa un elogio indiretto (e tanto più efficace in quanto, come ci ricorda sempre La Rochefoucauld, "Le refus des louanges est un désir d'être loué deux fois"<sup>31</sup>), fornendo un esempio di quell'arte sottile della transizione che permette di raggiungere lo scopo *par un chemin détourné*: il destinatario, quasi ipnotizzato, può accedere così a uno stato intermedio tra il sogno e la veglia, ideale per

---

l'écrivain dépendent encore pour une large part de la bienveillance des puissants. Il faut qu'il loue, et que tout ensemble il se défende contre l'imputation de flatterie; il faut qu'il rassure son destinataire, en le déclarant trop clairvoyant pour être flatté". "Sur la flatterie", cit., p. 82.

<sup>29</sup> *Discours à Madame de La Sablière*; *ŒC*, p. 383.

<sup>30</sup> *ŒD*, p. 258.

<sup>31</sup> La Rochefoucauld, Maxime 149, ed. cit. p. 68.

accogliere il messaggio nascosto della poesia. I termini con cui La Fontaine descrive l'arte della *louange* sono dunque assai simili a quelli che rappresentano, più in generale, gli effetti dell'apologo poeticizzato, ad esempio nella dedica in versi a Madame de Montespan che apre la seconda raccolta:

C'est proprement un charme : il rend l'âme attentive,  
Ou plutôt il la tient captive,  
Nous attachant à des récits  
Qui mènent à son gré le cœurs et les esprits<sup>32</sup>.

La glorificazione dell'apologo sfocia nell'elogio della dedicataria: entrambi esercitano un fascino a cui non è possibile sottrarsi. La ripetizione della parola *charme*, che riprende la metafora magica del *breuvage* utilizzata nel *Discours*, sottolinea la continuità tra il fascino seduttivo della donna ("Paroles et regards, tout est charme dans vous"<sup>33</sup>) e il procedimento ipnotico che l'apologo mette in atto, letteralmente forzando l'attenzione del destinatario.

#### 4. *L'ipnosi del lettore: L'Homme et son image*

Un esempio assai celebre di ipnosi del lettore è messo in scena proprio in una delle due favole dedicate a La Rochefoucauld, che costituisce la prima significativa riflessione di poetica della raccolta: *L'Homme et son image*. Certo, il meccanismo allegoricamente rappresentato è quello che vediamo all'opera nelle *Maximes*, ma è difficile pensare che La Fontaine non abbia voluto riflettere indirettamente anche sulle proprie strategie di scrittura. Tanto più che l'amor proprio, come abbiamo visto, è una delle chiavi di volta dell'antropologia lafontainiana. Ora, il lettore è presentato come un "Narcisse", come un uomo "qui [s'aime] sans avoir de rivaux"<sup>34</sup>, e la portata generale di questo assunto è confermata dalla successiva decifrazione allegorica: quest'uomo rappresenta genericamente "notre âme", dove il possessivo segnala un dato inalienabile della condizione umana e non una caratteristica limitata a una particolare categoria. Sia l'autore che il lettore sono coinvolti: ma è proprio a partire da questo

---

<sup>32</sup> A *Mme de Montespan*, *ŒC*, p. 247.

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> *L'Homme et son image*, I, 11; *ibid.* p. 46.

narcisismo di fondo che la psicagogia può essere efficace. Essa dapprima attira lo sguardo dell'interlocutore grazie alle qualità estetiche, all'ingannevole "trasparenza" della scrittura (la "source pure" sembra rimandare alla levigatezza apparente della poesia lafontainiana, ai meandri concettuali attraverso i quali ci conduce); poi, avvalendosi del potere acquisito, lo forza a osservare la sua stessa immagine che, pur essendo assai poco *flatteuse*, esercita su di lui una sorta di fascinazione ipnotica ("il ne [la] quitte qu'avec peine"<sup>35</sup>).

Come ha ben visto Spitzer, "La Fontaine ha intuito la parentela fra il narcisismo e la riflessione, la critica riflessiva dell'uomo"<sup>36</sup>. Il favolista, in effetti, ci fornisce un'analisi assai penetrante del meccanismo che sta alla base delle *Maximes*: esse si fondano sul piacere di amor proprio riservato al lettore capace, grazie alle sue doti intellettuali, di demolire, guidato dal moralista, tutte le false apparenze dietro alle quali gli uomini celano ordinariamente i veri moventi delle loro azioni. L'amor proprio, quindi, pur smascherato e confrontato alla sua immagine nuda, è uno dei nascosti *ressorts* cui fa appello la strategia di La Rochefoucauld.

##### 5. *Il rapporto di potere tra autore e pubblico*

Nelle *Fables*, naturalmente, il procedimento è molto più indiretto e sofisticato: l'immagine emanata dal lettore non viene riflessa senza mediazioni da un autore che enuncia dall'alto le proprie verità come solo un aristocratico del più alto rango può permettersi di fare. La Fontaine frappone una serie di specchi deformanti tra la sua *cible* del momento e lo specchio che le tende, come dimostra la favola *Le Lion, le Singe et les deux Ânes*, che mette in scena proprio il rapporto tra il favolista e la sua minacciosa controparte. La scimmia "Maître ès arts chez la gent animale"<sup>37</sup>, incaricata di istruire il re leone sugli effetti dell'amor proprio, non può certo applicare direttamente il discorso al caso del monarca, che pure è particolarmente esposto a tale *travers*: qualora fosse oggetto

---

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> L. Spitzer, "L'arte della transizione", cit. p. 213.

<sup>37</sup> *Le Lion, le Singe et les deux Ânes*, XI, 5; *ŒC*, p. 433.

di espliciti ammonimenti, egli revocherebbe subito con la violenza il diritto di parola al *régent*. Il favolista giustifica apertamente l'atteggiamento prudente del suo *alter ego*: "et notre Maître ès arts, qui n'était pas un fat,/ Regardait ce Lion comme un terrible sire"<sup>38</sup>. Ma il *régent* trova comunque il modo di far passare il messaggio attraverso un efficace *détour*: egli, infatti, applica il proprio insegnamento ad animali tanto inferiori al leone che questi non possa neppure sospettare di avere qualcosa in comune con loro. L'astuto *décalage* prodotto dal travestimento del leone in asino fa sì che questi non si riconosca consciamente nell'immagine che il favolista-*singe* gli porge, ma il piacere infantile procurato dai giochi figurati su cui l'apologo di secondo livello si costruisce innesca comunque un'identificazione regressiva nascosta, favorendo indirettamente la riflessione<sup>39</sup>. Allo stesso modo la favola, travestendo gli uomini da animali, impedisce al lettore di riconoscersi *tout court* nei personaggi che mette in scena; ma attraverso la realizzazione di un desiderio infantile – quello di un universo in cui gli animali parlano e hanno sentimenti umani – adesca comunque l'interesse del destinatario, aggirandone l'amor proprio e favorendo un'identificazione nascosta.

La condizione di inferiorità sociale in cui il favolista si trova rispetto ai suoi interlocutori privilegiati richiede, dunque, tutta un'arte del *détour* e la scelta di un *ethos* radicalmente diverso da quello di La Rochefoucauld. Le mediazioni che il poeta frappone sono molteplici: la dimensione narrativa, supportata da frusti e desueti *contes d'enfants*, l'allegoria animale, corredata dal gioco della decifrazione, ma soprattutto la sua stessa voce di favolista, improntata alla disinvolta *nonchalance* del *causeur*, all'ostentata *naïveté* di digressioni apparentemente prive di scopo. L'immagine inoffensiva del *papillon du Parnasse*, costruita nelle opere precedenti, con la sua tendenza infantile alla dispersione e all'irresponsabilità, si adatta perfettamente alle necessità enunciative di un genere che finge di adottare il punto di vista dell'infanzia. La relazione autore-pubblico è presentata nelle *Fables* come un rapporto di potere,

---

<sup>38</sup> *Ibid.* p. 435.

<sup>39</sup> Cfr. la bella analisi di questa favola che Patrick Dandrey propone, in una prospettiva molto affine alla mia, in *Poétique de La Fontaine*, cit. pp. 323-327 e 346-348.

in cui apparentemente il favolista è il polo debole che subisce l'autorità, reale o metaforica, del destinatario del momento. Ma attraverso la sottile psicagogia e l'arte raffinata della *flatterie* di cui La Fontaine ha il segreto, la relazione si rovescia ed è il destinatario a subire le strategie di seduzione messe in atto dal favolista.

La costante tendenza dell'autore a dare di sé un'immagine sminuita (si pensi, ad esempio, alla contrapposizione istituita tra il "doux emploi de [sa] Muse innocente"<sup>40</sup> e le grandiose imprese belliche del monarca, o all'autoironico invito rivolto a Madame de Montespan, "Favorisez les jeux où mon esprit s'amuse"<sup>41</sup>) non fa che confermare la sua situazione di apparente inferiorità e inadeguatezza rispetto all'uditorio. Quest'immagine infantile e deresponsabilizzata compensa innanzitutto i sottintesi critici delle *Fables* nei confronti della monarchia e della società *louis-quatorzième*, proteggendo il poeta dalle ritorsioni del re leone; in secondo luogo lo pone al riparo dalla critica di vedere solo i difetti altrui, accecato dall'amor proprio nel momento stesso in cui lo denuncia. In questo senso, egli mette a frutto la tattica di Montaigne: disseminando il discorso di professioni di modestia, l'autore degli *Essais* allontanava da sé il sospetto di essere un moralista inaffidabile, che si compiace per vanità di offrire la propria immagine allo sguardo del pubblico. Ma un modello forse ancora più pertinente per un'opera satirica in versi come le *Fables*, in cui l'autore deve impartire un insegnamento morale, sono i *Sermones* di Orazio. Il favolista è modellato certo, per molti aspetti, sull'indulgente peccatore oraziano: modesto e autoironico, egli riesce a conquistarsi la complicità del lettore riconoscendo i suoi piccoli difetti e coinvolgendo anche se stesso nello spettacolo dell'universale follia umana. In questo modo, egli dimostra di possedere quel distacco e quell'equilibrio interiore indispensabili per fornire una rappresentazione lucida e obiettiva del "teatro del mondo".

---

<sup>40</sup> *Epilogue*; *ÆC*, p. 445.

<sup>41</sup> *A Mme de Montespan*; *ibid.* p. 247.



## 6. Tra regressione infantile e distacco ironico

La Fontaine, però, alla modestia e alla coscienza dei propri limiti, aggiunge un tratto caratterizzante: trasferendo nelle favole l'immagine che già emergeva dalle opere precedenti, egli si presenta come un *rêveur* inoffensivo<sup>42</sup>, portato alla fantasticheria ad occhi aperti come i protagonisti della favola *Les Souhairs*, felici proprio perché soliti “[souhaiter] toujours et [perdre] en chimères/ Le temps qu'ils feraient mieux de mettre à leurs affaires”<sup>43</sup>. Non è un caso che l'io lirico associ esplicitamente se stesso a Perrette in *La Laitière et le Pot au lait*:

Chacun songe en veillant, il n'est rien de plus doux :  
Une flatteuse erreur emporte alors nos âmes :  
    Tout le bien du monde est à nous,  
    Tous les honneurs, toutes les femmes.  
Quand je suis seul, je fais au plus brave un défi ;  
Je m'écarte, je vais détrôner le Sophi ;  
    On m'élit Roi, mon peuple m'aime ;  
Les diadèmes vont sur ma tête pleuvant :  
Quelque accident fait-il que je rentre en moi-même ;  
    Je suis gros Jean comme devant<sup>44</sup>.

Nel sottolineare un tratto a suo parere comune a tutta l'umanità, il poeta fornisce in prima persona un esempio della *flatteuse erreur* che trasporta le nostre anime quando ci abbandoniamo alla *rêverie*. Il tipo di fantasticheria descritta, spiccatamente eroica e romanzesca, sembra riprodurre il processo di gratificante identificazione proprio di un certo tipo di letteratura: quella stessa proiezione narcisistica fondata sulle *passions flatteuses* che predicatori e moralisti denunciavano tanto nello spettatore di teatro quanto nel lettore di romanzi<sup>45</sup>. La Fontaine si mostra molto meno severo nei confronti di questo processo

---

<sup>42</sup> Da ricordare lo slittamento semantico che comincia a interessare la parola *rêverie* nel XVII secolo e che apre la strada alla piena valorizzazione di questo concetto da parte di Rousseau. Rimando in particolare al bell'articolo di Bernard Beugnot che, sulla scorta di importanti contributi precedenti, analizza il progressivo passaggio da un'accezione prevalentemente negativa del termine, alla designazione di uno stato psichico legato alla particolare sensibilità delle anime d'*élite*. Cfr. Bernard Beugnot, “Poétique de la rêverie”, in *La mémoire du texte. Essais de poétique classique*, Paris, Champion, 1994, pp. 371-400. Nei testi di La Fontaine, per lo più, il concetto conserva ancora precise connotazioni di dispersione e di irresponsabilità, che contribuiscono a definire l'ironico autoritratto del poeta.

<sup>43</sup> *Les Souhairs*, VII, 5; *ŒC*, p. 259. Per l'autoritratto del poeta come *rêveur*, cfr. *supra*, pp. 106-107.

<sup>44</sup> *La Laitière et le Pot au lait*, VII, 9; *ŒC*, p. 267.

<sup>45</sup> Cfr. Jean Starobinski, *L'Œil vivant. Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*, Paris, Gallimard, 1999, pp. 111-117.

identificativo, conformemente alle sue posizioni filosofiche che, in linea con la tradizione epicurea, rifiutano di “[retrancher] de l’âme/ Désirs et passions, le bon et le mauvais,/ Jusqu’aux plus innocents souhaits”<sup>46</sup>. Niente di male a lasciarsi andare di tanto in tanto a un’innocente fantasticheria narcisistica, purché questa tendenza sia controbilanciata da un distacco critico che ci riporti periodicamente a una visione più veritiera di noi stessi, facendoci apparire “gros Jean comme devant”<sup>47</sup>.

Ponendo in primo piano la propria immagine, attraverso quella che la critica romantica ha interpretato anacronisticamente come una lirica *confidence*, l’autore ci mostra, dunque, come “funzionano” le sue *Fables*. La fruizione dell’apologo si basa proprio su questo doppio principio: facendo leva sui nostri desideri più regressivi, esso ci spinge ad accettare la logica di un mondo in cui gli animali parlano, portandoci anche ad adottare temporaneamente il loro punto di vista. Allo stesso tempo, però, l’autore tiene sveglio il nostro senso critico attraverso periodici *chocs*, cioè sottolineando di tanto in tanto la natura letteraria e convenzionale della fantasticheria e facendo trasparire dietro al velo della finzione un’immagine poco lusinghiera di noi stessi. Il nostro pensiero dev’essere sempre vigile, pur nel piacere della regressione consapevole, e ricostruire anche ciò che il narratore non dice che *à demi-mot* (viene ancora da La Rochefoucauld il suggerimento di “laisser dans les plus beaux sujets quelque chose à penser”<sup>48</sup>). Se il piacere della regressione è il principale *appât* con cui il favolista attira i suoi lettori, l’amor proprio di questi ultimi è a sua volta lusingato dalla consapevolezza delle radici colte della scrittura e rassicurato dall’ironia metalinguistica che incrina, senza reprimerla, l’adesione infantile alla logica della favola e l’identificazione con i suoi personaggi.

Estremamente interessante da questo punto di vista è un testo meno noto, *Le Statuaire et la Statue de Jupiter*, che fornisce una rappresentazione indiretta del modo sbagliato di rapportarsi alla finzione letteraria. Il poeta, come lo scultore

---

<sup>46</sup> *Le Philosophe Scythe*, XII, 20; *ŒC*, p. 493.

<sup>47</sup> *La Laitière et le Pot au lait*, VII, 9; *ibid.* p. 267.

<sup>48</sup> *Discours à M. le duc de La Rochefoucauld*, X, 14; *ibid.* p. 419.

dell'apologo, rischia di “[tourner] en réalités [...] ses propres songes”<sup>49</sup>, cedendo alla tendenza infantile, ancora operante nel mondo adulto, di credere più alle menzogne che alla verità (“il était enfant en ceci”<sup>50</sup>). Questo rapporto puramente regressivo con l'opera letteraria dev'essere controllato, benché stia alla base tanto della creazione che della fruizione. La Fontaine propone un modello intermedio, in cui alla polarità irriducibile espressa negli ultimi versi (“l'homme est de glace aux vérités/ il est de feu pour les mensonges”<sup>51</sup>), espressione di un pessimismo della ragione proprio della tradizione libertina e poi del primo Illuminismo, si sostituisca una cooperazione tra i due termini. Nella favola, attraverso il *mensonge littéraire*, è la verità che viene offerta. E questa verità, essendo scomoda, può essere impartita al lettore solo rendendo attraente al massimo il *mensonge* di cui la si avvolge.

Marc Fumaroli, nella sua splendida edizione delle *Fables*<sup>52</sup>, commenta questo apologo ricollegandolo pertinentemente all'analisi portata avanti da Epicuro e Lucrezio sull'origine delle credenze religiose e, in senso lato, sulla tendenza dell'uomo a obliterare la natura fittizia di ciò che egli stesso ha inventato: già il poeta latino ricollegava il fenomeno dei *simulacra* che illudono la nostra mente al desiderio che abbiamo dell'oggetto di cui essi assumono la parvenza. L'errore non è dell'immaginazione, che si abbandona al fascino di queste immagini illusorie, ma della ragione, quando dimentica che ad esse non corrispondono entità reali<sup>53</sup>. La letteratura, secondo Fumaroli, sarebbe esclusa nel suo complesso da questo fenomeno in quanto “fiction reconnue pour telle”<sup>54</sup>. In realtà, mi sembra che La Fontaine preconizzi qui un tipo particolare di scrittura e di fruizione letteraria, in piena coerenza con il suo percorso antecedente. Se il piacere regressivo e infantile della narrazione non è mai

---

<sup>49</sup> *Le Statuaire et la Statue de Jupiter*, IX, 6; *ibid.* p. 358.

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> Cfr. *Fables*, éd. établie, présentée et annotée par Marc Fumaroli, Paris, Imprimerie nationale, “La Pochothèque”, 1985.

<sup>53</sup> Per una chiara disamina delle diverse posizioni sul concetto di immaginazione nel Seicento, cfr. Arnaldo Pizzorusso, “L'immaginazione”, in *Quel piccolo cerchio di parole. Elementi di una poetica letteraria nel Seicento francese*, Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 27-42.

<sup>54</sup> *Fables*, éd. M. Fumaroli, p. 920.

rinnegato dal favolista, esso deve unirsi a una coscienza critica sempre in allerta, pronta a riconoscere non solo la natura convenzionale dell'opera letteraria, ma anche la sue implicazioni semantiche nascoste. L'analisi di *Le Pouvoir des Fables* e di qualche altro apologo proposta da Patrick Dandrey nell'ultimo capitolo del suo importante studio sulla poetica delle *Fables* è rivelatrice; ne estraggo un paio di frasi che mi sembrano particolarmente in consonanza con la mia lettura:

Comme s'il n'y avait plus danger ni faute à consentir au charme du merveilleux séducteur dès lors que la séduction en est révélée, consciente, mise à distance d'humour vaguement ému. [...] Bref, la lecture des *Fables* opère dans la simultanéité de la lecture ce que l'apologue encadré *Cérès, l'Anguille et l'Hirondelle* pratiquait en deux temps: celui de la séduction, celui du réveil<sup>55</sup>.

Anche le opere precedenti del favolista si basavano su questo compromesso tra istanze opposte. Il lettore non è mai lasciato a se stesso, e nel momento in cui sta per lasciarsi andare a una fruizione puramente regressiva e irriflessa, giunge la voce del narratore a segnalare una distanza tra la scrittura e il suo oggetto, tra *récit* e *histoire*, per utilizzare la terminologia di Genette. Il lettore ideale, dunque, non è certo il leone delle *Obsèques de la Lionne*, accecato dall'amor proprio al punto da *gober l'appât* senza esercitare alcun controllo critico sulla favola che gli viene servita. L'apologo con il suo potere ipnotico non deve sedurre il lettore che per meglio attirare la sua attenzione sulle verità che gli vuole comunicare. Anche la storiella più bislacca e inverosimile ha un'enorme capacità di seduzione, che deve però essere finalizzata a risvegliare il senso critico e non a addormentarlo, come testimonia *Le Pouvoir des fables*, in cui la favola di Cerere, l'anguilla e la rondine ha nel contesto la funzione di *réveiller l'assemblée*<sup>56</sup>. La natura potenzialmente antisociale della regressione narrativa è quindi riscattata dalla finalità didattica e, più in generale, dal controllo che la ragione critica esercita su di essa.

---

<sup>55</sup> P. Dandrey, *Poétique de La Fontaine*, cit., pp. 314-315.

<sup>56</sup> Tra le numerose analisi di questa favola segnalo in particolare le due che più mi hanno fornito spunti a favore di un'interpretazione dell'apologo come strategia seduttiva basata sugli istinti regressivi del destinatario: quelle di Jules Brody, *Lectures de La Fontaine*, Charlottesville, Rookwood Press, 1994, pp. 53-68 e di P. Dandrey, *Poétique de La Fontaine*, cit., pp. 287-320.

## 7. Un modello di sociabilité

L'immagine dell'autore, proiettata nel testo sotto forma di discrete *confidences* e di sorridente *gaieté*, ha dunque lo scopo di guidare la fruizione, predisponendo il lettore al piacere regressivo dei *contes en l'air* e spingendolo, nel contempo, a leggere fra le righe con lucido distacco i sottintesi critici o riflessivi di cui la favola è portatrice. L'umorismo indulgente cui è improntata la narrazione consente inoltre al lettore di scongiurare, anche a fronte di una rappresentazione fortemente negativa della società umana, quella malinconia che grava invece potenzialmente sul pubblico delle *Maximes* di La Rochefoucauld<sup>57</sup>. La relazione che l'autore stabilisce con i suoi interlocutori e dedicatari successivi costituisce, quindi, un modello ideale di *société*, contrapposto a quello che le favole ritraggono. Non che da esso siano esclusi, lo abbiamo visto, l'amor proprio e il rapporto interessato; come spiega il *maître ès arts* di *Le Lion, le Singe et les deux Ânes* al suo regale discepolo, non è cosa da poco liberarsi di quello che egli definisce “le père,/ [...] l'auteur des tous les défauts/ Que l'on remarque aux animaux”:

Vouloir que de tout point ce sentiment vous quitte,  
Ce n'est pas chose si petite  
Qu'on en vienne à bout en un jour:  
C'est beaucoup de pouvoir modérer cet amour<sup>58</sup>.

Tuttavia l'abitudine a una *sociabilité* basata su una lucida ma indulgente coscienza dei limiti umani, su un discreto *art de plaire*, su una *rhétorique des agréments* attenta a non calpestare l'amor proprio altrui permette di contenere queste tensioni, raggiungendo un equilibrio, di cui troviamo la rappresentazione ideale nell'epistola introduttiva alla favola *Le Corbeau, la Gazelle, la Tortue et le Rat*. Essa contiene un'appassionata apologia di Mme de La Sablière: la *déesse Iris* irradia una benefica influenza su tutto ciò che la circonda “avec ses traits, son souris, ses appas,/ son art de plaire et de n'y penser pas,/ ses agréments à qui

---

<sup>57</sup> Cfr. la reazione del lettore delle *Maximes* messo a confronto con la sua immagine nuda in *L'Homme et son image*, I, 11; *ŒC*, p. 46: “Il s'y voit, il se fâche ; et ses yeux irrités/ pensent apercevoir une chimère vaine”.

<sup>58</sup> *Le Lion, le Singe et les deux Ânes*, XI, 5; *ibid.*, p. 433.

tout rend hommage”<sup>59</sup>. Grazie al suo *charme*, essa riesce a conquistare gli dei della terra (“ce que le Monde adore/ vient quelquefois parfumer ses autels”<sup>60</sup>), ma soprattutto a creare una miracolosa armonia e una piena comunità di intenti nella piccola società di amici che le ruota attorno, mettendo al bando la passione amorosa, che rischierebbe di spezzare questo ideale *tempérament*:

Car ce cœur vif et tendre infiniment,  
 Pour ses amis et non point autrement ;  
 Car cet esprit qui né du firmament  
 A beauté d’homme avec grâces de femme  
 Ne se peut pas comme on veut exprimer.  
 O vous, Iris, qui savez tout charmer,  
 Qui savez plaire en un degré suprême,  
 Vous que l’on aime à l’égal de soi-même  
 (Ceci soit dit sans nul soupçon d’amour ;  
 Car c’est un mot banni de votre cour ;  
 Laissons-le donc), agrééz que ma Muse  
 Achève un jour cette ébauche confuse.  
 [...]  
 Ce que chez vous nous voyons estimer  
 N’est pas un roi qui ne sait point aimer ;  
 C’est un mortel qui sait mettre sa vie  
 Pour son ami<sup>61</sup>.

Al pari di Mme de La Sablière, l’autore delle *Fables*, con la sua contagiosa *gaieté* e con il fascino accattivante del suo eloquio, svolge una funzione “armonizzatrice” nei confronti del pubblico dei lettori. A parte la presenza pacificatrice della donna, questa piccola società non può non ricordare quella formata dai quattro amici di *Psyché*, che fondava la sua riuscita proprio sul felice equilibrio dei loro quattro temperamenti diversi, sul culto dell’amicizia e sull’arte discreta e *insouciant*e della conversazione.

#### 8. Deformazione “letteraria” della realtà e scarto ironico: Le Rat et l’Huître

La predilezione per alcuni tipi di figure retoriche come l’ironia, la litote, l’eufemismo, la preterizione, la sillessi, oltre a definire indirettamente l’*ethos* del poeta, predispongono il lettore a una fruizione attenta a cogliere i sottintesi ironici o critici del discorso e a prendere con le molle la periodica comparsa

<sup>59</sup> *Le Corbeau, la Gazelle, la Tortue et le Rat*, XII, 15; *ibid.* p. 483.

<sup>60</sup> *Ibid.* p. 484.

<sup>61</sup> *Ibid.*

delle figure nobilitanti e delle perifrasi mitologiche proprie dello stile alto. L'osservazione del mondo animale con la lente di ingrandimento comporta una confusione delle gerarchie e delle proporzioni, ristabilite proprio dalla voce del narratore che fornisce una valutazione di volta in volta ironica, indulgente, elogiativa o accusatoria dei personaggi. Un esempio assai chiaro di questo procedimento è la favola *Le Rat et l'Huître*, che propone il ritratto di un personaggio particolarmente propenso a osservare la realtà attraverso una lente deformante. I suoi tratti caratterizzanti sono, oltre all'ingordigia che lo definiva interamente nella tradizione precedente<sup>62</sup>, la pedanteria, l'ignoranza, l'ingenuità, la vanteria. Fin dal primo verso, una caratterizzazione icastica ci fornisce indizi chiari su come dobbiamo "leggere" la figura del ratto: "Un Rat hôte d'un champ, Rat de peu de cervelle..."<sup>63</sup>. Abbiamo a che fare con un pedante di campagna che crede di sapere tutto, un ignorante che ha mal assimilato le sue letture ed è di conseguenza incapace di valutare i segni che il mondo esterno gli offre. Ma il segreto della riuscita della favola sta soprattutto nel modo in cui essa ci porta, attraverso la focalizzazione interna o il discorso diretto, a osservare la realtà attraverso gli occhi del personaggio, per poi puntualmente tornare a una valutazione ironica ed "esterna" dei dati di realtà. Particolarmente evidente, dunque, è la compresenza di regressione identificativa e distacco critico.

Il linguaggio fortemente caratterizzato del ratto è un sintomo della tendenza ad amplificare le proporzioni della realtà, utilizzando espressioni iperboliche e ricche di allusioni culturali, peraltro mobilitate a sproposito. Le sue prime parole, ad esempio, chiamano in causa realtà geografiche spropositate rispetto alle minuscole dimensioni di un topo e totalmente eterogenee tra loro ("Voilà les Apennins, et voici le Caucase"<sup>64</sup>). È la voce del narratore, nel verso successivo, a ristabilire ironicamente le giuste proporzioni: "la moindre taupinée était mont à ses yeux"<sup>65</sup>. Anche il narratore nel corso della favola fa uso di espressioni figurate tipiche del linguaggio letterario alto, ma lo scarto ironico è denunciato

---

<sup>62</sup> Cfr. *Fables*, éd. Marc Fumaroli, p. 892.

<sup>63</sup> *Le Rat et l'Huître*, VIII, 9; *ŒC*, p. 305.

<sup>64</sup> *Ibid.*

<sup>65</sup> *Ibid.*

in maniera chiara e impedisce di prendere sul serio la trasfigurazione della realtà che tali figure presuppongono. Nessun lettore può dimenticare che la metonimia nobilitante “Lares paternels” è riferita al campo di grano abitato dal “Rat de peu de cervelle”; allo stesso modo, l’espressione pretenziosa “va courir le pays” è immediatamente seguita da quella antitetica e molto più prosaica “abandonne son trou”<sup>66</sup>.

Nel secondo monologo, la citazione imprecisa da Rabelais (“mais nous n’y bûmes point”<sup>67</sup>) è totalmente fuori luogo nel discorso del personaggio, ma nell’economia del testo ha segretamente la funzione di gettare un ponte tra il ratto fanfarone e il rabelaisiano Picrochole, anch’egli incline alla vanteria e alla trasfigurazione iperbolica della realtà. Il cattivo uso dell’intertestualità è qui l’indizio di una cultura non aderente ai dati dell’esperienza che, invece di favorire, ostacola una corretta interpretazione dei segni che il mondo circostante ci sottopone. Ancora una volta è il narratore a fornire la chiave per interpretare nella giusta prospettiva il discorso delirante del personaggio, sottolineando la sua cultura di seconda mano, che non passa per la lettura diretta dei testi e la loro assimilazione:

D’un certain magister le Rat tenait ces choses,  
Et les disait à travers champs ;  
N’étant pas de ces Rats qui les livres rongeurs  
Se font savants jusques aux dents.<sup>68</sup>

Inoltre la fonte da cui il ratto trae tali conoscenze è sospetta: si tratta di un “magister”, un maestro di paese, figura che La Fontaine non cessa di sbeffeggiare nel corso della raccolta sottolineandone la pedanteria, la cultura libresca e priva di agganci con la realtà, la tendenza a declamare a sproposito. Il tutto è condito da un’ulteriore allusione, anch’essa ludicamente trasformata, a un altro autore caro a La Fontaine, Scarron. L’espressione “savant jusqu’aux dents” è tratta dal terzo libro del *Virgile travesti* dove però è usata in senso figurato, mentre qui, attribuita a un roditore, riacquista tutta la sua pregnanza letterale. L’uso dell’intertestualità da parte del narratore è, dunque, consapevole e segnala

---

<sup>66</sup> *Ibid.*

<sup>67</sup> *Ibid.*

<sup>68</sup> *Ibid.*



ancora una volta lo scarto tra le pretese letterarie del ratto e la sua reale posizione nella gerarchia del creato.

Ma il momento in cui maggiormente siamo invitati ad adottare il punto di vista del personaggio è la straordinaria prosopografia che anima la descrizione dell'ostrica spalancata al sole. Grazie alla sovrabbondanza di notazioni che ne definiscono l'attitudine e l'aspetto, l'ostrica assume un rilievo e una consistenza quasi innaturali, da personaggio animato. Non c'è dubbio che tale amplificazione descrittiva sia ancora una volta il risultato della trasfigurazione immaginativa del ratto, non più mosso da interessi culturali ma da semplice *convoitise*. Tutto il passo è costruito in focalizzazione interna come rivela la locuzione "à la voir" e la straordinaria concentrazione di consonanti liquide che, nell'ultimo verso, segna il culmine della famelica contemplazione ("blanche, grasse, et d'un goût à la voir nonpareil"<sup>69</sup>). Stavolta è la tragicomica conclusione dell'avventura a restituire ai personaggi le loro giuste proporzioni e a far baluginare improvvisamente l'applicazione morale attraverso una parola che riassume da sola il senso del personaggio: "et voilà ce que fait l'ignorance"<sup>70</sup>. La realtà che "punisce" in un batter d'occhio chi la travisa non può non ricordarci la fulminea conclusione di un'altra favola, dove il ratto va incontro a un destino analogo dopo essersi vantato di non stimare la propria specie "d'un grain moins que les éléphants":

Il en aurait dit davantage;  
Mais le chat, sortant de sa cage,  
Lui fit voir en moins d'un instant  
Qu'un rat n'est pas un éléphant<sup>71</sup>.

Risulta evidente, dall'analisi di questa favola, il ruolo essenziale che svolge la voce del narratore per guidare il destinatario nella fruizione: lo scarto ironico su cui il testo è imperniato gli impedisce infatti di abbandonarsi troppo a lungo a una regressiva identificazione con il personaggio, pur favorita dall'adozione periodica nel testo del punto di vista di quest'ultimo. Il favolista in questo caso non fa riferimenti espliciti a se stesso, eppure il testo delinea implicitamente

---

<sup>69</sup> *Ibid.*

<sup>70</sup> *Ibid.* p. 306.

<sup>71</sup> *Le Rat et l'Éléphant*, VIII, 15; *ibid.* p. 318.

l'immagine di un autore che, pur coltivando il gusto infantile per ingenuie storie di animali, manifesta con l'ironia il proprio distacco critico.

#### 9. *Narratore inattendibile e autore implicito: Les Compagnons d'Ulysse*

L'autore, insomma, si manifesta innanzitutto attraverso le strategie narrative che adotta; già nei *Contes*, l'*ethos* dell'autore negligente dava luogo a una loquacità apparentemente gratuita, volta a coprire e rivelare al tempo stesso i sottintesi scabrosi delle storielle narrate. Qui gli interventi si fanno più discreti, in linea con l'austera brevità propria del genere favola: tuttavia, l'esperienza fondamentale della scrittura novellistica ha lasciato in eredità al favolista una certa *nonchalance* nel presentare gli argomenti, un'arte della digressione e della perifrasi apparentemente gratuite e immotivate, ma che si rivelano in realtà – lo ha evidenziato Spitzer – strettamente funzionali al procedere della narrazione. Inoltre, la posizione ideologica del narratore o il suo giudizio nei confronti dei personaggi è spesso tutt'altro che facile da definire. Talvolta ciò che egli afferma esplicitamente nella *moralité* appare confutato dalla complessità semantica del *récit*, secondo un modello di non coincidenza tra “narratore inattendibile” e “autore implicito”, per utilizzare la terminologia di Wayne Booth<sup>72</sup>.

È il caso della favola iniziale del dodicesimo libro, che mette in scena uno dei miti più frequentemente ripresi e discussi nel corso dell'antichità e poi in epoca umanistica, quello dei compagni di Ulisse trasformati in animali da Circe. Dopo aver dato un saggio della sua abilità di poeta encomiastico nel prologo dedicato al duca di Borgogna, La Fontaine passa a esporre il contenuto del mito, inquadrandolo in una cornice interpretativa ben precisa, annunciata già nel prologo e confermata dalla morale conclusiva: i compagni di Ulisse che rifiutano di tornare uomini rappresentano, secondo una prospettiva filosofica di matrice

---

<sup>72</sup> Questi effetti sono stati sottolineati soprattutto dalla tradizione critica americana e anglosassone, particolarmente attenta alle finzze narratologiche, proprio sulla scorta delle teorizzazioni di Booth. Cfr. in particolare Richard Danner, *Patterns of irony in the Fables of La Fontaine*, Athens, Ohio University Press, 1985 e soprattutto i due testi più recenti di David Lee Rubin, *A Pact with silence. Art and Thought in the Fables of Jean de La Fontaine*, Columbus, Ohio University Press, 1991 e Maya Slater, *The Craft of La Fontaine*, London, The Athlone Press, 2000.

stoica, coloro che rinunciano a realizzare le potenzialità più nobili della natura umana (“Tous renonçaient au los des belles actions”) per obbedire ciecamente agli istinti più bassi (“Ils croyaient s’affranchir suivant leurs passions,/ ils étaient esclaves d’eux-mêmes”<sup>73</sup>). Questo schema è perfettamente applicabile allo sviluppo narrativo della favola. Ulisse rappresenta il controllo razionale: è l’unico, infatti, a diffidare della “liqueur traîtresse”<sup>74</sup> e a sfuggire alla metamorfosi; inoltre, grazie alle sue doti fisiche, alla sua astuzia e alla dolcezza del suo eloquio, riesce a far innamorare di sé la maga, persuadendola a cancellare gli effetti dell’incantesimo. Un modello, quindi, in apparenza del tutto positivo. I compagni invece simboleggiano la piena adesione alle passioni e agli appetiti più elementari (“J’ai griffe et dent, et mets en pièces qui m’attaque”<sup>75</sup> e “Je vis libre, content, sans nul soin qui me presse”<sup>76</sup>).

Eppure, nonostante le sue doti di eloquenza, Ulisse non riesce a convincere i suoi ex-compagni del privilegio rappresentato dalla razionalità umana come strumento di disciplina degli istinti. La parola concessa per ben tre volte agli animali si trasforma, come in *L’Homme et la couleuvre*, in una vera e propria requisitoria contro l’ipocrisia degli esseri umani. Benché condannati esplicitamente, i compagni sostengono con una forza persuasiva molto superiore rispetto alle timide argomentazioni di Ulisse la tesi dell’animalità umana, cardine dell’antropologia giansenistica dominante nella seconda metà del XVII secolo e implicita giustificazione epistemologica della metafora animale in *La Fontaine*<sup>77</sup>. Contestano in particolare, in nome di principi relativistici, la pretesa dell’uomo di occupare il posto più alto nella gerarchia del creato e la sua tendenza a giudicare tutto secondo i propri parametri (“Qui t’a dit qu’une forme est plus belle qu’une autre? Est-ce à la tienne à juger de la nôtre?”<sup>78</sup>); e soprattutto l’ipocrisia di chi, fregiandosi di una pretesa razionalità superiore, adotta comportamenti del tutto simili a quelli degli esseri irrazionali (“Si j’étais

<sup>73</sup> *Les Compagnons d’Ulysse*, XII, 1; *ÆC*, p. 453.

<sup>74</sup> *Ibid.* p. 452.

<sup>75</sup> *Ibid.*

<sup>76</sup> *Ibid.* p. 453.

<sup>77</sup> Cfr. M. Fumaroli, “Introduction”, in *Fables*, ed. cit., pp. XXXIV-XXXVIII.

<sup>78</sup> *Les Compagnons d’Ulysse*, XII, 1; *ÆC*, p. 453.

homme, par ta foi,/ Aimerais-je moins le carnage ?/ Pour un mot quelquefois vous vous étranglez tous :/ Ne vous êtes-vous pas l'un à l'autre des loups ?”<sup>79</sup>). Di fronte a questa disparità stridente tra essere e apparire, tra principi conclamati e comportamenti effettivi, i compagni scelgono di aderire esplicitamente e con coerenza alla loro natura più profonda.

Questo testo dà espressione, dunque, a una tensione semantica tra il senso esplicito che il narratore attribuisce all’apologo e il senso che si ricava dalle parole dei personaggi, secondo uno schema assai evidente di ritorno del represso moral-comportamentale, per utilizzare la terminologia di Francesco Orlando. La pedagogia esplicita messa in atto dal favolista nei confronti del suo reale discepolo è pericolosamente sovvertita dalla complessità semantica della diegesi: alla rassicurante immagine di una natura umana in cui “le Sens et la Raison [...] règlent toute chose”<sup>80</sup>, si sovrappone l’immagine ai limiti del perturbante di uomini parzialmente trasformati in bestie feroci<sup>81</sup>. L’immagine dell’autore che si ricava dall’apologo finisce per identificarsi più con questa requisitoria dissimulata contro l’ipocrisia umana, conforme alla lezione di altre favole, che non con le posizioni banali e sostanzialmente inadeguate del narratore.

Più spesso però, la *moralité*, nelle *Fables*, appare in sottile *décalage* rispetto al *récit*: non ne esaurisce le potenzialità semantiche o devia l’attenzione su un aspetto marginale al fine di attutire i sottintesi critici dell’apologo<sup>82</sup>. Sintomatico, in questo senso, il *Paysan du Danube*, dove l’accurata requisitoria del personaggio contro l’imperialismo romano ha evidenti sottintesi critici nei confronti della politica aggressiva di Luigi XIV. Tuttavia, in sede di *moralité*, questo aspetto è totalmente messo da parte per dare spazio al più inoffensivo e generico degli insegnamenti – “Il ne faut point juger des gens sur l’apparence”<sup>83</sup>

---

<sup>79</sup> *Ibid.*

<sup>80</sup> *Ibid.* p. 451.

<sup>81</sup> Alla luce delle teorie narratologiche di Booth, analizzano a lungo questa favola sia Richard Danner, *Patterns of Irony*, cit. pp. 116-127, sia David Lee Rubin, *A Pact with silence*, cit. pp. 46-50.

<sup>82</sup> Cfr. P. Dandrey, *Poétique de La Fontaine*, cit. pp. 53-57.

<sup>83</sup> *Le Paysan du Danube*, XI, 7; *ÆC*, p. 438.

– del tutto inadeguato a “sintetizzare” la ricchezza e la reale portata dell’apologo<sup>84</sup>.

#### 10. *La commistione dei generi: favole di argomento filosofico e scientifico*

I continui *pièges* che l’autore tende al suo pubblico, assumendo maschere diverse senza fornire mai una versione definitiva dell’ideologia che informa l’opera, rimandano senza dubbio al modello di Montaigne. Nonostante la differenza evidente di intenti e di genere letterario, esso rimane operante in profondità, se non a un livello superficiale ed esplicito, attraverso la struttura che La Fontaine conferisce alla sua raccolta di apologhi. Alla continuità narrativa che l’incipit dalle risonanze epiche sembrava annunciare si sostituisce una *marqueterie* di brevi narrazioni, ciascuna delle quali aggiunge una tessera al mosaico cangiante del pensiero e della poesia dell’autore. Al di là delle contraddizioni di superficie, e della luce di volta in volta diversa che La Fontaine proietta sugli stessi temi, è un’unità più profonda, ricca di tutta la *diversité* di cui è capace il *Papillon du Parnasse*, che siamo invitati a ricostruire, componendo in un ritratto unitario i volti successivi assunti dal favolista.

Alcuni di questi volti però, non hanno più niente a che fare con la tradizione pesantemente didattica della favola: La Fontaine, come è noto, estende i limiti del genere al punto da innestare sugli scarni canovacci esopici trattazioni filosofiche o scientifiche, così come brani della più alta e intensa ispirazione lirica. Già nella prima raccolta troviamo favole in cui la voce del poeta si fa esplicitamente argomentativa: è il caso della lunga confutazione dell’astrologia che segue lo scarno aneddoto riportato nell’*Astrologue qui se laisse tomber dans un puits*. Ma sono soprattutto alcune bellissime favole della seconda raccolta a dare seguito a questo filone: *Un animal dans la lune*, *La Mort et le mourant*, *L’Horoscope*, *Le Loup et le Chasseur*, il *Discours à Madame de La Sablière* e altre ancora. La Fontaine recupera, in questi testi, l’*ethos*, la *vis* polemica e i

---

<sup>84</sup> Non mi dilungo su questa favola perché è già stata finemente analizzata in questa stessa prospettiva da Lionello Sozzi; cfr. “Un selvaggio in senato”, in *Un inquieto sorriso. Lettura di cinque favole di La Fontaine*, Pisa, Pacini, 2004, pp. 83-100.

procedimenti discorsivi del poeta-filosofo di tradizione lucreziana, pur limitandosi a trattare in modo asistemático alcuni temi, senza più pretendere a una descrizione globale dell'universo e dei fenomeni naturali. In alcuni casi intavola anche un dialogo con il lettore allo scopo di forzarlo a seguire i suoi precetti, come accade nell'incipit di *Le Loup et le Chasseur*, dove l'estetica della negligenza si fonde con le tradizionali tecniche della scrittura satirica di matrice oraziana.

### 11. *Il poeta georgico: il Songe d'un habitant du Mogol*

Più interessante per noi è la contaminazione dell'apologo con i diversi generi lirici: ciascuno di essi fornisce all'autore un "volto" da indossare temporaneamente, che non è in contrasto con l'immagine del favolista ma la arricchisce di connotazioni ulteriori. Se i brani impostati su un tono eroico o densi di stilemi epici sono sempre sospetti nell'universo delle *Fables* e coprono in genere un'indebita trasfigurazione della realtà, vi sono generi che occupano una posizione più bassa nel sistema letterario e che possono senza difficoltà innestarsi sulla matrice dell'apologo poeticizzato, soprattutto se sono generi legati tradizionalmente a un *décor* naturale affine a quello della favola: è il caso dell'elegia, della pastorale e della poesia didascalica di matrice virgiliana.

Basti pensare allo stacco lirico che corre la *moralité* nel *Songe d'un habitant du Mogol*: qui l'autore entra esplicitamente in gioco per illustrare l'"amour de la retraite", tema filosofico tra i più importanti non solo delle *Fables*, ma di tutta l'opera di La Fontaine. La scelta di questo motivo è perfettamente in linea con l'immagine del poeta costruita nelle opere precedenti, costellate di elogi della meditazione solitaria, del sonno e della *rêverie* in uno sfondo naturale. Come ha mostrato Bernard Beugnot, il tema della *retraite* è declinato da La Fontaine in tutte le sue modulazioni<sup>85</sup>: si va dalla solitudine animata dalla *tendresse* di due amanti (*Les Deux Pigeons*, gli amori di Cupido e Psiche), alla *retraite* filosofica orientata verso la conoscenza di se stessi (il

---

<sup>85</sup> Cfr. Bernard Beugnot, "L'idée de retraite dans l'œuvre de La Fontaine", *CAIEF*, 26, 1974, pp. 131-142, ora in AAVV, *La Fontaine. "Œuvres galantes"*, cit. pp. 173-179.

vecchio pescatore di *Psyché* e il *solitaire* dell'ultima favola del dodicesimo libro), dal ritiro finalizzato alla meditazione religiosa (*Saint-Malc*) all'elezione da parte di una brigata di amici di un luogo naturale suscettibile di favorire la libera conversazione (i *quatre amis* di *Psiché*). Qui, il breve *récit* su cui la meditazione si innesta dimostra paradossalmente che i benefici della *retraite* non sono accessibili solo a quelle figure che sembrano istituzionalmente votate alla vita solitaria, anzi, talvolta sono proprio coloro che più hanno a che fare con gli impegni della vita politica a saper salvaguardare la loro libertà interiore. La *retraite* non è più esclusivamente intesa come allontanamento fisico dal consorzio umano, ma come un'*arrière-boutique toute franche* che chiunque può preservare al proprio interno, a patto di cercare ciclicamente la solitudine, che sola permette di astrarsi dalle *contraintes* della vita in società.

Ma La Fontaine, per un tema così centrale della propria riflessione, non si accontenta di una scarna *moralité*: il compito di condensare in forma icastica e paradossale la chiave dell'enigma è quindi delegato all'interprete di sogni, in modo che il poeta possa assumere subito dopo in prima persona l'enfaticizzazione lirica del motivo. L'intrusione da parte dell'io lirico non è giustificata di per sé nell'ambito dell'apologo, ma dev'essere introdotta da precauzionali formule di modestia ("Si j'osais ajouter au mot de l'interprète"<sup>86</sup>) e dev'essere autorizzata, sebbene alla lontana, dalle consuetudini dell'emblema (una delle matrici, come ha dimostrato per primo Georges Couton, della favola lafontainiana<sup>87</sup>), che prevedono un'amplificazione interpretativa a partire da una scarna *devise*. La soggettivizzazione del tema avviene gradualmente; il *je* che compare all'inizio ha ancora una funzione didattica, quella di ispirare al destinatario l'*amour de la retraite*, senza che le predilezioni personali dell'autore siano esplicitamente chiamate in causa. È solo in un secondo momento che l'io abdica alla propria impersonalità statutaria, per affermare in modo diretto il proprio coinvolgimento

---

<sup>86</sup> *Songe d'un habitant du Mogol*, XI, 4; *ŒC*, p. 431.

<sup>87</sup> Cfr. Georges Couton, *La Poétique de La Fontaine*, Paris, PUF, 1957. Su questo tema, uno dei più studiati dalla critica recente, vedi anche la bibliografia che correda l'articolo di Laurence Grove, "La Fontaine et les emblèmes", *Le Fablier*, 16, 2005, pp. 27-35.

emotivo, introducendo la dimensione elegiaca dell'aspirazione a una condizione forse perduta e in ogni caso non facilmente recuperabile:

Solitude où je trouve une douceur secrète,  
Lieux que j'aimai toujours, ne pourrai-je jamais,  
Loin du monde et du bruit, goûter l'ombre et le frais.  
Oh ! qui m'arrêtera sous vos sombres asiles !<sup>88</sup>

L'alternativa che troviamo espressa qui in chiave elegiaca è la stessa che appariva in altra forma nel secondo *Discours à Madame de La Sablière*, cioè la dialettica tra l'aspirazione all'unità, favorita dalla secessione in un *angulus* naturale separato dal disordine del mondo, e la tendenza in una certa misura nociva alla dispersione. È proprio il temperamento inquieto, sollecitato dai diversi stimoli della realtà esterna, a impedire al poeta di fermarsi (*arrêter* è parola chiave, tanto in questo componimento quanto, ad esempio, nei *Deux Pigeons*) e di godere i benefici della solitudine, *loin du monde et du bruit*. Ma un nucleo tematico così personale non può essere espresso senza la mediazione di un'illustre tradizione precedente: è Virgilio in questo caso a offrire a La Fontaine i tratti già definiti del poeta georgico, perfettamente adattabili alla figura di autore delineata dalle *Fables*. Naturalmente, l'imitazione in La Fontaine non è mai letterale e comporta spesso la contaminazione di fonti diverse: nei versi citati abbiamo, infatti, una sorta di *pastiche* delle *Bucoliche* e delle *Georgiche*<sup>89</sup>. La prima egloga offre la suggestiva espressione “[captare] frigus opacum”<sup>90</sup>, sciolta da La Fontaine in *goûter l'ombre et le frais*, nell'ambito di una contrapposizione tra chi è costretto ad abbandonare la patria e chi può godere i piaceri della solitudine naturale “inter flumina nota” (riecheggianti da La Fontaine nel riferimento ai *lieux que j'aimai toujours*). Ma queste allusioni al mondo bucolico sono inquadrare in una struttura logico-sintattica mutuata dal celebre passo del secondo libro delle *Georgiche* che funge da ipotesto principale a tutto questo brano:

[...] o ubi campi  
Spercheosque et virginibus bacchata Lacaenis  
Taygeta! o qui me gelidis convallibus Haemi

<sup>88</sup> *Songe d'un habitant du Mogol*, XI, 4; *ÆC*, pp. 431-432.

<sup>89</sup> Cfr. la nota che Fumaroli dedica a questa favola, in *Fables*, ed. cit., pp. 966-967.

<sup>90</sup> Virgilio, *Bucoliche*, I, v. 53, Milano, Mondadori, “Oscar classici”, 1990, p. 8.



sistat, et ingenti ramorum protegat umbra!<sup>91</sup>

Da questo passo, La Fontaine ha tratto l'invocazione a luoghi naturali adatti a simboleggiare la quiete pastorale (benché in questo caso, a differenza che nella prima egloga, si tratti di paesaggi greci idealizzati, carichi di valori simbolici, piuttosto che di luoghi anonimi, caratterizzati dal solo fatto di essere familiari a chi vi è nato) e anche la formula *qui m'arrêtera sous vos sombres asiles!*, che sembra il frutto di una contaminazione tra lo schema sintattico *o qui me... sistat* e il successivo riferimento alla funzione protettiva dei rami.

Il passo seguente costituisce quasi una libera traduzione dei versi che, nelle *Georgiche*, precedono immediatamente quelli citati: sia il testo latino sia quello francese esprimono la contrapposizione tra due diverse immagini del poeta. Virgilio enuncia dapprima la propria vocazione di scrivere un grande poema scientifico sul modello di Lucrezio, che indaghi cioè le cause dei fenomeni e sveli le leggi del cosmo. Ma poi si dichiara incapace di un progetto così grandioso e ripiega su una poetica più "debole", cioè la celebrazione di una natura idillica e l'elogio della vita del contadino come ideale quasi filosofico di autarchia, al riparo dai turbamenti della vita politica. La Fontaine riprende scrupolosamente questa contrapposizione, adattandola però al diverso contesto e al nucleo tematico centrale della sua favola. La piena coincidenza dell'io con se stesso, favorita dalla solitudine "loin des cours et des villes", potrebbe consentire la realizzazione di diversi progetti poetici: uno è di stampo cosmologico come il poema lucreziano immaginato da Virgilio. Ma anche La Fontaine è inadatto a rivestire un *ethos* così ambizioso, che sarebbe in contrasto con la poetica umile della favola: come Virgilio sceglieva di cantare i "rigui...amnes"<sup>92</sup>, così La Fontaine ripiega sull'evocazione di un quadro naturale meno pretenzioso, suscettibile di favorire una più distesa *rêverie*:

Que si je ne suis né pour de si grands projets,  
Du moins que les ruisseaux m'offrent de doux objets !  
Que je peigne en mes vers quelque rive fleurie !  
La Parque à filets d'or n'ourdira point ma vie ;  
Je ne dormirai point sous de riches lambris.

---

<sup>91</sup> Virgilio, *Georgiche*, II, vv. 486-489, Milano, Mondadori, "Oscar classici", 1989, p. 60.

<sup>92</sup> *Georgiche*, II, v. 485, *ibid.*

Mais voit-on que le somme en perde de son prix ?  
En est-il moins profond, et moins plein de délices ?  
Je lui voue au désert de nouveaux sacrifices  
Quand le moment viendra d'aller trouver les morts,  
J'aurai vécu sans soins, et mourrai sans remords<sup>93</sup>.

L'*ethos* eroico del poeta scienziato, cantore dell'armonia superiore e delle leggi del cosmo, viene accantonata in favore di un'ambizione più modesta, affine all'abituale immagine negligente di La Fontaine, ma nobilitata dai topoi filosofici sulla vanità delle ricchezze. La piena coincidenza dell'io con se stesso non si traduce in un'ispirazione cosmologica capace di imporsi alla realtà con la forza di una spiegazione globale, ma piuttosto nel sonno, simbolo di una poetica minore che sa adeguarsi in profondità ai ritmi della natura.

L'ideale epicureo di una vita esente da *soins* e da *remords* non viene dato come raggiunto, ma come un traguardo a cui il poeta tende senza mai riuscire a identificarsi stabilmente con esso; la saggezza non è un possesso definitivo, un porto sicuro a partire dal quale il moralista delle *Fables* enuncia le sue verità: La Fontaine non è Lucrezio, non contempla il vano agitarsi degli uomini dai *sapientum templa serena*, ma partecipa egli stesso, insieme al lettore, a quel percorso di approssimazione a un modesto ideale umano di saggezza, che non può mai tramutarsi in conquista definitiva. L'immagine dell'autore si delinea, dunque, a partire da una dialettica costante tra un severo ideale filosofico di delimitazione dell'io rispetto al mondo esterno e di pieno sfruttamento delle risorse psichiche in vista di un fine unitario, e la tendenza irrimediabile alla dispersione e alla disponibilità nei confronti del reale: le singole opere danno espressione all'equilibrio di volta in volta diverso che il poeta raggiunge fra questi due poli, nessuno dei quali può essere mai messo totalmente da parte.

## 12. Il poeta elegiaco: Les Deux Pigeons

Nei *Deux Pigeons*, troviamo espressa la stessa dialettica tra la dispersione verso la realtà esterna, indotta dall'attività incessante di un'*âme inquiète*, e i piaceri dell'interiorità assicurati dalla *retraite*: quest'ultima non è stavolta

---

<sup>93</sup> *Songe d'un habitant du Mogol*, XI, 4; *ŒC*, p. 432.

solitaria, bensì condivisa con una persona amata, il che dovrebbe scongiurare il pericolo dell'immobilità e della noia. La comparsa dell'autore nello spazio riservato alla *moralité* non è stavolta del tutto inattesa: a differenza che nel *Songe d'un habitant du Mogol*, infatti, il *récit* non è condotto in un tono neutro e impersonale, ma comporta già numerosi interventi del narratore, che preparano in modi diversi l'ampia riflessione finale. L'interpretazione psicologico-morale del personaggio è già anticipata, nel bel mezzo del racconto, da un verso che precisa i moventi della sua decisione di viaggiare: "Mais le désir de voir et l'humeur inquiète/ l'emportèrent enfin"<sup>94</sup>. La ripresa dello stesso aggettivo *inquiète* alla fine dello stacco lirico (v. 80) getta un ponte tra uno dei personaggi della favola e la *persona* del poeta, a cui la l'insegnamento morale viene applicato per rendere più convincente la parenesi.

Il giudizio negativo che il narratore porta sul personaggio, o meglio sulla sua decisione di abbandonare i piaceri domestici cedendo al fascino dell'ignoto, è chiarito fin dal terzo verso ("L'un d'eux [...] fut assez fou pour entreprendre/ un voyage en lointain pays"<sup>95</sup>). Questo commento non può non suscitare echi nella memoria del lettore: esiste infatti, nelle *Fables*, tutto un filone tematico che mette in scena, ridicolizzandoli, i topoi umanistici del viaggio intrapreso a scopo di conoscenza<sup>96</sup>. Il modello positivo è rappresentato solitamente dal ripiegamento contemplativo piuttosto che dalla dispersione al di fuori, tanto più quando l'esperienza diretta della realtà non è supportata dalla consapevolezza anticipata dei pericoli che essa presenta. *Le Rat et l'Huître* forniva già un'illustrazione a questo tema; ma sono da ricordare anche *La Tortue et les deux Canards* e *La Grenouille et le Rat*.

Nei *Deux Pigeons*, però, a differenza che nelle altre favole ricordate, il giudizio del narratore non comporta nessuna asprezza: per tutta la durata del racconto, egli riesce a temperare la partecipazione compassionevole alle sventure che rischiano di separare per sempre i due piccioni, e il distacco critico,

---

<sup>94</sup> *Les Deux Pigeons*, IX, 2; *ŒC*, p. 348.

<sup>95</sup> *Ibid.*

<sup>96</sup> Cfr. Normand Doiron, "Voyage galant et promenade chez La Fontaine: le papillon et la nymphe", *XVIIe siècle*, 187, avril-juin 1995, pp. 185-202.

segnalato dalla leggera colorazione eroicomica del brano. Il primo bellissimo verso (“Deux Pigeons s’aimaient d’amour tendre”<sup>97</sup>) ha già una lieve connotazione ironica: è infatti attribuito a due piccioni uno dei sentimenti più raffinati ed esclusivi che la cultura di *salon* riservava alle anime d’*élite*. Quella *tendresse de cœur* che, secondo Madeleine de Scudéry, conferisce sia all’amore che all’amicizia una dimensione di superiore disinteresse e di sensibilità squisita. Ecco come la romanziera definisce questa qualità innata, applicandola in questo caso al sentimento dell’amicizia:

Mais pour bien définir la tendresse, je pense pouvoir dire que c’est une certaine sensibilité de cœur, qui ne se trouve presque jamais souverainement, qu’en des personnes qui ont l’âme noble, les inclinations vertueuses et l’esprit bien tourné, et qui fait que, lorsqu’elles ont de l’amitié, elles l’ont sincère, et ardente, et qu’elles sentent si vivement toutes les douleurs, et toutes les joies de ceux qu’elles aiment, qu’elles ne sentent pas tant les leurs propres<sup>98</sup>.

Un ritratto che corrisponde perfettamente al modo in cui La Fontaine presenta il rapporto tra i due personaggi: lo dimostrano le lacrime che accompagnano la separazione e l’attenzione che entrambi manifestano per il benessere e la sicurezza del compagno. La scelta stessa da parte del poeta di lasciare nel vago la natura del loro legame – se il primo verso sembra indicare una relazione amorosa (ma il verbo *aimer* mantiene nel XVII secolo un’ambiguità testimoniata anche dal testo citato della Scudéry), il reciproco appellativo di *frère* che i due si attribuiscono va invece in senso opposto – consente di sottolineare soprattutto il dato della *tendresse*, a prescindere dall’identità sessuale dei personaggi e dal sentimento che li unisce<sup>99</sup>.

Ma fin dal secondo verso (“L’un d’eux, s’ennuyant au logis [...]”<sup>100</sup>) è suggerita una discrepanza tra la perfezione ideale dell’*amour tendre* e lo spettro della noia che aleggia sulla monotona felicità domestica. La reciprocità non è così perfetta come sembrava indicare l’incipit; viene resa manifesta un’asimmetria, necessaria per innescare la narrazione: uno dei due, incapace di

---

<sup>97</sup> *Les Deux Pigeons*, IX, 2; *ŒC*, p. 348.

<sup>98</sup> Madeleine de Scudéry, *Clélie*, première partie (1654), éd. Ch. Morlet-Chantalat, Paris, Champion, 2001, livre I, p. 118.

<sup>99</sup> Cfr. *supra*, p. 75, n. 25.

<sup>100</sup> *Les Deux Pigeons*, IX, 2; *ŒC*, p. 348.

trovare nel rapporto di amicizia/amore le necessarie risorse di *diversité*, percepisce come *ennui* la propria condizione, cede alle attrattive del *dehors* e intraprende un viaggio in un paese lontano proprio per arricchire il rapporto che lo lega all'amico. Ora, come ci insegna la favola successiva (*Le Singe et le Léopard*), la *diversité* non va cercata all'esterno, nella dispersiva ricchezza della realtà fenomenica, ma sono le risorse dell'*esprit* che dovrebbero assicurarcela. Ecco come il piccione viaggiatore giustifica la propria scelta:

Je reviendrais dans peu conter de point en point  
Mes aventures à mon frère.  
Je le désennuierai : quiconque ne voit guère  
N'a guère à dire aussi. Mon voyage dépeint  
Vous sera d'un plaisir extrême.  
Je dirai : j'étais là ; telle chose m'avint ;  
Vous y croirez être vous-même.<sup>101</sup>

Sono più o meno le stesse argomentazioni che la rana propina al ratto, con intenzioni in quel caso tutt'altro che amichevoli, per convincerlo a venirla a trovare in fondo al *marécage*: “Un jour il conterait à ses petits enfants...”<sup>102</sup>. Il viaggio consente di accrescere la propria esperienza, fornendo così la materia per piacevoli racconti, adatti ad animare la conversazione. Ma la convenzionalità di queste argomentazioni, sottolineata dai collegamenti intratestuali, non può che suscitare il distacco ironico del lettore, già messo sull'avviso dal giudizio esplicito formulato nel secondo verso.

La contrapposizione tra la fedeltà al legame “coniugale” e l'attrattiva rappresentata dall'evasione e dal viaggio crea una tipica situazione elegiaca: la separazione di due amanti. Il discorso del primo piccione ricorda da vicino la *plainte* di tanti amanti elegiaci sul punto di essere abbandonati. La Fontaine, però, valorizza soprattutto l'affinità dell'episodio con la vicenda di Enea e Didone<sup>103</sup>. Le allusioni, dato il contesto, assumono una chiara valenza eroicomica: in primo luogo per via della trasposizione animale di uno dei più celebri luoghi della letteratura classica, in secondo luogo perché a rendere

---

<sup>101</sup> *Ibid.* pp. 348-349.

<sup>102</sup> *La Grenouille et le Rat*, IV, 11; *ibid.* p. 154.

<sup>103</sup> Per una disamina delle diverse allusioni letterarie contenute nella favola, cfr. Jean-Pierre Collinet, “La Fontaine mosaïste: une lecture des Deux Pigeons (Fables, IX, 2)”, *Le Fablier*, 4, 1992, pp. 11-16.

necessario il viaggio non sono più i severi *fata* virgiliani, bensì la noia della vita domestica. Tuttavia le allusioni al lamento di Didone (“*crudelis...mene fugis?*”, ma anche l’invito a attendere l’arrivo della primavera) sono inserite in una più pacata tonalità elegiaca, che prepara insensibilmente l’*épanchement* finale del poeta.

Nonostante l’ironia suggerita da questi riferimenti letterari, il narratore mostra di seguire con trepidazione le vicende dei due personaggi; l’uso ripetuto dei possessivi e di aggettivi come *malheureux* segnalano il coinvolgimento emotivo, al quale anche il destinatario è invitato: “*notre imprudent voyageur*”, “*notre malheureux*”, “*la Volatile malheureuse*”, “*nos gens*”. La successione rapida con cui sono narrate le peripezie del piccione viaggiatore crea una sorta di attesa e di *suspense*, rilanciata da ogni nuova minaccia che si profila all’orizzonte; anche la scelta degli aggettivi riferiti ai diversi “antagonisti” del personaggio rivela la partecipazione del narratore: ad esempio, “*les menteurs et traîtres appas*” del laccio, la “*serre cruelle*” dell’avvoltoio, il “*fripon d’enfant*”, ulteriormente definito dalla proposizione incidentale che segue (“*cet âge est sans pitié*”). Ma vi sono anche locuzioni e *tours* sintattici che comunicano una sorta di stupore attonito nei confronti dell’accanimento con cui la sorte sembra perseguitare il personaggio: “*le pis du destin/ fut qu’un certain Vautour...*” oppure “*Le Pigeon [...] crut, pour ce coup, que ses malheurs/ finiraient par cette aventure;/ mais un fripon d’enfant...*”. Il lettore è tanto più indotto a compatire il personaggio, quanto più il narratore insiste sulla sua sofferenza fisica e morale: oltre alle numerose notazioni precedenti, le tribolazioni del piccione sono sintetizzate in due immagini altamente suggestive. La prima, tra ironia e compassione, lo paragona a un evaso: “*notre malheureux qui, traînant la ficelle/ et les morceaux du las qui l’avait attrapé,/ semblait un forçat échappé*”<sup>104</sup>. La seconda sottolinea iperbolicamente le condizioni di sofferenza dello sventurato volatile per enfatizzare il contrasto con i piaceri del ricongiungimento, preparando così la transizione all’applicazione morale:

Qui, maudissant sa curiosité,

---

<sup>104</sup> *Les Deux Pigeons*, IX, 2; *ibid.* p. 349.

Traînant l'aile et tirant le pied,  
Demi-morte et demi-boiteuse,  
Droit au logis s'en retourna :  
Que bien que mal elle arriva  
Sans autre aventure fâcheuse.  
Voilà nos gens rejoints ; et je laisse à juger  
De combien de plaisirs ils payèrent leurs peines.<sup>105</sup>

Anche in questo caso, come nel *Songe d'un habitant du Mogol*, il passaggio al modo lirico non avviene bruscamente, ma attraverso una serie di transizioni. I primi cinque versi forniscono l'applicazione morale dell'apologo senza che l'autore entri direttamente in gioco. Si tratta ancora di una *moralité*, benché formulata con procedimenti retorici insolitamente enfatici, che segnalano il forte coinvolgimento emotivo: apostrofe agli amanti, anafora della parola *amants*, triplice anafora del termine *toujours*, antitesi tra *tout* e *rien*, ecc. Vi è già un'amplificazione lirica del motivo che prepara l'entrata in scena del poeta. "J'ai quelquefois aimé": l'io lirico fa il suo ingresso alludendo a un amore passato e instaurando quindi quella stessa dimensione elegiaca di rimpianto nei confronti di una condizione desiderabile e perduta che troviamo espressa nel *Songe d'un habitant du Mogol*.

Qui è più chiaramente proiettato nel passato il modello ideale di una piena coincidenza dell'io con se stesso: in questo caso è lo *charme* di una donna e non un astratto ideale filosofico a placare l'inquietudine del poeta, tenendolo legato (*arrêté*) a un *angulus* naturale. Il poeta sintetizza in sé le istanze opposte rappresentate dai due piccioni della favola: da una parte l'inquietudine e la dispersione verso l'esterno, dall'altra i piaceri domestici e la capacità di trovare sempre nuove risorse nel rapporto con la persona amata. L'alternativa è spostata sull'asse diacronico, grazie all'opposizione presente/passato: in tal modo, il tema è fortemente amplificato rispetto alla sua illustrazione diegetica e può essere espresso con una carica nostalgica, che gli conferisce risonanze più profonde.

Per introdurre il proprio io nel contesto dell'apologo l'autore assume in questo caso i tratti del poeta elegiaco. Il *décor* naturale sottolinea la continuità rispetto all'universo della favola; ma i vaghi tratti paesaggistici servono a

---

<sup>105</sup> *Ibid.*

declinare un motivo tradizionale dell'elegia: quello della preferenza accordata ai luoghi abitati dalla donna amata rispetto alle più splendide dimore costruite dagli uomini. Ancora una volta, dunque, è riproposta la contrapposizione tra le attrattive del mondo esterno, con le sue ricchezze e i suoi spazi vertiginosi ("le Louvre et ses trésors", "le firmament et sa voûte céleste"), e la quieta felicità favorita dall'autorelegazione in un microcosmo naturale delimitato. Sono esattamente gli stessi elementi che erano in gioco nel *Songe d'un habitant du Mogol*: poesia cosmologica rivolta verso gli spazi immensi del macrocosmo, ricchezze promesse dalla frequentazione del mondo (*riches lambris*) e gioie più modeste ma altrettanto intense assicurate dal ridente *désert* di *quelque rive fleurie*.

Questo ideale di vita non è però mai dato per raggiunto, ma sempre agognato e contrastato nella sua realizzazione dalla tendenza all'inquietudine e alla *diversité*: una dialettica, quindi, che rappresenta il vero e proprio centro di gravità attorno al quale converge e si costruisce l'immagine dell'autore in La Fontaine. Ma le opposte istanze dell'io, la sua proteiforme diversità, non possono più essere oggetto esplicito della scrittura, come in Montaigne, bensì devono passare attraverso la mediazione ormai irrinunciabile della narrazione eterodiegetica: il poeta proietta variamente se stesso nei personaggi a cui dà vita, lasciando trasparire direttamente la propria voce solo a tratti, nei punti di giuntura del testo, tra la vivacità del racconto e la pedanteria ostentata della *moralité*, senza rinunciare ad assumere in alcuni casi i tratti etici che le diverse tradizioni poetiche gli offrono, per enunciare a proprio nome, con partecipazione accorata, i temi che più gli stanno a cuore.



## CONCLUSIONE

In questo mio lavoro, ho cercato di mostrare che l'immagine dell'autore è una chiave di lettura efficace dell'universo La Fontaine e che costituisce un filo rosso capace di tenere unite opere diversissime per tono e per intenti come il *Songe de Vaux*, *Les Amours de Psyché*, i *Contes* e le *Fables*. La *diversité*, assunta da La Fontaine come cifra costitutiva della propria esperienza di scrittore, non si traduce in anarchico e dispersivo sperimentalismo, ma può essere ricondotta, secondo questa prospettiva, a un percorso unitario, senza trascurare la grande varietà di risultati espressivi a cui dà luogo. L'assunto metodologico che ho seguito, conforme alla lezione di Starobinski, è quello di cercare un principio di coerenza interno all'*œuvre* che sia però sufficientemente flessibile e non impedisca di riconoscere la specificità del singolo *ouvrage*. L'autore non è solo un *flatus vocis* come ritenevano gli strutturalisti, ma è l'origine comune di una pluralità di discorsi e non può non imprimere loro il marchio di un'esperienza e di una personalità unitaria. Naturalmente, egli è a sua volta inserito in un contesto sociale più ampio, segnatamente nella sfera dello *champ littéraire*, con le pressioni e i condizionamenti che esso comporta: abbiamo visto quanto questi fattori esterni pesino sulle scelte estetiche, limitando in parte la libertà d'azione dello scrittore e impedendogli di presentare esplicitamente l'opera come frutto della propria personalità creativa. Per La Fontaine, tuttavia, le *contraintes* istituzionali si tramutano in stimoli che costringono a escogitare soluzioni di volta in volta diverse e originali ai problemi che si pongono.

L'autore, però, non è soltanto l'istanza esterna che ha prodotto l'opera, esso è anche un'immagine proiettata nel testo, che non corrisponde necessariamente ai connotati reali dello scrittore, soprattutto in un secolo che non conosce ancora il gusto romantico della confessione e della confidenza. L'immagine dell'autore è costruita in base a determinati canoni culturali ed è generalmente funzionale alla ricezione: per conquistare l'uditorio, lo scrittore propone un'immagine accattivante di se stesso, talvolta producendo espliciti autoritratti, talvolta implicitamente attraverso il garbo e l'urbanità del proprio eloquio. La Fontaine non manca mai di far trasparire dai testi, come in controluce, la propria immagine, definita progressivamente, per aggiunte successive, nel corso della sua carriera di scrittore. Non si tratta di un personaggio precostituito, riproducibile senza aggiustamenti da un'opera all'altra, piuttosto di un insieme di tratti etico-psicologici – il sonno, il sogno, la distrazione, la propensione alla fantasticheria solitaria, la sorridente indulgenza, l'incostanza amorosa, ecc. – che possono essere attivati o no nel singolo testo, ma che difficilmente saranno radicalmente contraddetti. A seconda, poi, del genere letterario e della natura dell'opera, si concretizzeranno in un "volto" più definito, risultato di una conciliazione tra le caratteristiche invariante del personaggio La Fontaine e l'*ethos* specifico legato statutariamente a un codice e a una tradizione di scrittura. Anche questi volti, tuttavia, non sono costruiti in modo metodico e sistematico, ma sono piuttosto il frutto di una ricostruzione a posteriori da parte del lettore, chiamato a raccogliere in un ritratto per quanto possibile unitario le notazioni disseminate quasi casualmente nel testo. Ma è soprattutto nella gestione della narrazione, come abbiamo visto, che il volto dell'autore trova un'applicazione concreta, predisponendo il lettore a un certo tipo di fruizione, diversa da un'opera all'altra.

Nonostante il sospetto che, nel secolo del Giansenismo e delle *bienséances*, grava sul protagonismo del *moi*, La Fontaine, costruendosi il personaggio del *rêveur* sornione e inoffensivo, traveste di un velo di bonomia la ricchezza talvolta vertiginosa della sua riflessione, riuscendo a conservare qualcosa di quell'inesausta sperimentazione dell'io di cui Montaigne aveva fornito

l'esempio massimo negli *Essais*: pur passando attraverso la mediazione, ormai inevitabile, della narrazione eterodiegetica, La Fontaine ha posto l'io d'autore come filtro necessario per attingere nuovamente a una materia narrativa consunta dal tempo, facendo di se stesso il personaggio più discretamente presente della sua opera.

## BIBLIOGRAFIA

### I. Edizioni di La Fontaine utilizzate:

*Œuvres complètes*, t. I, *Fables et Contes*, éd. établie, présentée et annotée par Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1991.

*Œuvres complètes*, t. II, *Œuvres diverses*, éd. établie et annotée par Pierre Clarac, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1958.

*Fables*, éd. établie, présentée et annotée par Marc Fumaroli de l’Académie française, Paris, Imprimerie nationale, “La Pochothèque”, 1985.

*Contes et Nouvelles en vers*, éd. présentée, établie et annotée par Alain-Marie Bassy, Paris, Gallimard, “Folio”, 1982.

*Les Amours de Psyché et de Cupidon*, éd. critique de Michel Jeanneret avec la collaboration de Stefan Schœttke, Paris, Librairie générale française, “Le Livre de Poche classique”, 1991.

*Le Songe de Vaux*, éd. illustrée avec introduction, commentaires et notes par Eleanor Titcomb, Genève-Paris, Droz-Minard, “Textes Littéraires Français”, 1967.

### II. Edizioni di altri autori:

Boileau, Nicolas, *Œuvres complètes*, introduction par Antoine Adam. Textes établis et annotés par Françoise Escal, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1966.

Furetière, Antoine, *Le Roman bourgeois*, présentation par Marine Roy-Garibal, Paris, Flammarion, 2001.

La Rochefoucauld, François de, *Réflexions ou Sentences et Maximes morales* (suivi de) *Réflexions diverses*, éd. présentée, établie et annotée par Jean Lafond, Paris, Gallimard, “Folio”, 1976.

Montaigne, Michel de, *Œuvres complètes*, textes établis par Albert Thibaudet et Maurice Rat. Introduction et notes par Maurice Rat, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1962.

Pascal, Blaise, *Œuvres complètes*, t. II, édition présentée, établie et annotée par Michel Le Guern, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 2000.

Pellisson, Paul, *Discours sur les œuvres de Monsieur Sarasin et autres textes*, in Viala, Alain et al., *L'esthétique galante*, Toulouse, Société de littératures classiques, 1989.

Rabelais, François, *Œuvres complètes*, éd. établie, présentée et annotée par Mireille Huchon, avec la collaboration de François Moreau, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1994.

Scudéry, Madeleine de, *Clélie, histoire romaine*, éd. critique par Chantal Morlet-Chantalat, Paris, Champion, “Sources classiques”, 2001-2005, 5 voll.

Sévigné, Mme de, *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Roger Duchêne, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1973-1978, 3 voll.

Urfé, Honoré d', *L'Astrée*, préface de Louis Mercier, Genève, Slatkine reprints, 1966, 5 voll.

Virgilio, *Bucoliche*, Milano, Mondadori, “Oscar classici”, 1990.

- *Georgiche*, Milano, Mondadori, “Oscar classici”, 1989.

### **III. Studi su La Fontaine:**

#### **III.1. Volumi:**

AAVV, *La Fontaine. Œuvres “galantes”*. Adonis, Le Songe de Vaux, Les Amours de Psyché et de Cupidon, a cura di Patrick Dandrey, Paris, Klincksieck, 1996.

AAVV, *Refiguring La Fontaine: tercentenary essays*, ed. by Anne Birberick, Charlottesville, Rookwood Press, 1996.

Bared, Robert, *La Fontaine*, Paris, Seuil, 1995.

Biard, Jean-Dominique, *The Style of La Fontaine's Fables*, Oxford, Blackwell, 1966.

- Birberick, Anne, *Reading undercover. Audience and authority in Jean de La Fontaine*, Lewisburg, Bucknell University Press; London, Associated University Presses, 1999.
- Blavier-Paquot, Simone, *La Fontaine. Vues sur l'art du moraliste dans les Fables de 1668*, Paris, Les Belles Lettres, 1961.
- Bornecque, Pierre, *La Fontaine fabuliste*, Paris, SEDES, 1973.
- Brody, Jules, *Lectures de La Fontaine*, Charlottesville, Rookwood Press, 1994.
- Bury, Emmanuel, *L'Esthétique de La Fontaine*, Paris, SEDES, 1996.
- Calder, Andrew, *The Fables of La Fontaine. Wisdom brought down to earth*, Genève, Droz, 2001.
- Clarac, Pierre, *La Fontaine*, Paris, Hatier, 1959.
- Collinet, Jean-Pierre, *Le Monde littéraire de La Fontaine*, Paris, PUF, 1970.
- Couton, Georges, *La Poétique de La Fontaine*, Paris, PUF, 1957.
- Dandrey, Patrick, *La Fabrique des Fables. Essai sur la poétique de La Fontaine*, Paris, Klincksieck, 1991; nuova versione alleggerita e aggiornata: *Poétique de La Fontaine. La fabrique des fables*, Paris, PUF, 1996.
- Danner, Richard, *Patterns of irony in the Fables of La Fontaine*, Athens-London, Ohio University Press, 1985.
- Darmon, Jean-Charles, *Philosophie épicurienne et littérature au XVIIe siècle en France. Études sur Gassendi, Cyrano, La Fontaine, Saint-Evremond*, Paris, PUF, 1998.
- *Philosophies de la Fable. La Fontaine et la crise du lyrisme*, Paris, PUF, 2003.
- Donné, Boris, *La Fontaine et la poétique du songe. Récit, rêverie et allégorie dans Les Amours de Psyché*, Paris, Champion, 1995.
- Duchêne, Roger, *Jean de La Fontaine*, Paris, Fayard, 1990.
- Fumaroli, Marc, *Le poète et le Roi. Jean de La Fontaine en son siècle*, Paris, Fallois, 1997.
- *La diplomatie de l'esprit. De Montaigne à La Fontaine*, Paris, Hermann, 1998.

- Gallardo, Jean-Luc, *Le spectacle de la parole. La Fontaine: Adonis, Le Songe de Vaux, Les Amours de Psyché et de Cupidon*, Orléans, Paradigme, 1996.
- Génétiot, Alain, *Poétique du loisir mondain de Voiture à La Fontaine*, Paris, Champion, 1997.
- Girod Branan, Elisabeth, *La Fontaine. Au-delà des "bagatelles" des Contes et des "badineries" des Fables*, Lexington, Kentucky ; French Forum Publishers, 1993.
- Grimm, Jürgen, *Le Pouvoir des fables. Etudes lafontainiennes I*, Paris-Seattle-Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, "Biblio 17", n. 85, 1994.
- *Le "dire sans le dire" et le dit. Etudes lafontainiennes II*, Paris-Seattle-Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, "Biblio 17", n. 93, 1996.
- Grisé, Catherine, *Cognitive space and Patterns of Deceit in La Fontaine's Contes*, Charlottesville, Rookwood Press, 1998.
- *Le conte en vers gaillard : de Jean de La Fontaine à Guillaume Apollinaire*, New York-Ottawa-Toronto, Legas, 2000.
- Guiton, Margaret, *La Fontaine. Poet and Counterpoet*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1961.
- Gutwirth, Marcel, *Un Merveilleux sans éclat: La Fontaine ou la poésie exilée*, Genève, Droz, 1987.
- Jasinski, René, *La Fontaine et le premier recueil des Fables*, Paris, Nizet, 1965-1966, 2 voll.
- Kohn, Renée, *Le Goût de La Fontaine*, Paris, PUF, 1962.
- Lapp, John C., *The Esthetics of Negligence. La Fontaine's Contes*, Cambridge, Cambridge University Press, 1971.
- Lebrun, Marlène, *Regards actuels sur les Fables de La Fontaine*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2000.
- Leplâtre, Olivier, *Le pouvoir et la parole dans les Fables de La Fontaine*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2002.
- Malandain, Pierre, *La Fable et l'intertexte*, Paris, Editeurs français réunis, "Temps actuels", 1981.
- Mourgues, Odette de, *O Muse, fuyante proie... Essai sur la poésie de La Fontaine*, Paris, Corti, 1962.

- Népote-Desmarres, Fanny, *La Fontaine. Fables*, Paris, PUF, 1999.
- Rubin, David Lee, *A Pact with silence. Art and Thought in the Fables of Jean de La Fontaine*, Columbus, Ohio State University Press, 1991.
- Runyon, Randolph Paul, *In La Fontaine's Labyrinth: a Thread through the Fables*, Charlottesville, Rookwood Press, 2000.
- Slater, Maya, *The Craft of La Fontaine*, London, The Athlone Press, 2000.
- Sozzi, Lionello, *Un inquieto sorriso. Lettura di cinque favole di La Fontaine*, Pisa, Pacini, 2004.
- Sweetser, Marie-Odile, *Parcours lafontainiens. D'Adonis au livre XII des Fables*, Paris-Seattle-Tübingen, G. Narr Verlag, "Biblio 17", n. 150, 2004.
- Taine, Hippolyte, *Essai sur les fables de La Fontaine. Thèse pour le doctorat ès-lettres présentée à la Faculté de Paris*, Paris, Joubert, 1853 ; 2<sup>a</sup> ed. *La Fontaine et ses fables*, Paris, Hachette, 1860 ; nuova ed. *La Fontaine et ses fables*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1970.
- Vincent, Michael, *Figures of the Text. Reading and Writing (in) La Fontaine*, Amsterdam-Philadelphia, J. Benjamins, 1992.
- Wadsworth, Philip A., *Young La Fontaine: a Study of His Artistic Growth in His Early Poetry and First Fables*, Evanston, Northwestern U.P., 1952.

### III.2. Articoli:

- Allot, Terence, "La Fontaine éditeur de ses œuvres", *XVIIe siècle*, 187, avril-juin 1995, pp. 239-254.
- Bassy, Alain-Marie, "Préface" dei *Contes et Nouvelles en vers*, éd. présentée, établie et annotée par Alain-Marie Bassy, Paris, Gallimard, "Folio", 1982, pp. 7-21.
- Bellosta, Marie-Christine, "La Vie d'Esopé le Phrygien de La Fontaine ou les ruses de la vérité", *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1979, pp. 3-13.
- Beugnot, Bernard, "La Fontaine et Montaigne: essai de bilan", *Etudes françaises*, 3, octobre 1965, pp. 43-65.
- "L'idée de retraite dans l'œuvre de La Fontaine", *CAIEF*, 26, 1974, pp. 131-142 ; ora in AAVV, *La Fontaine. Œuvres "galantes"*, (v.), pp. 173-179.
  - "Autour d'un texte, l'ultime leçon des fables", *Travaux de linguistique et de littérature*, XIII, 2, 1975, pp. 291-301.



- Branan, Elisabeth, "Rêve et velléité de solitude chez La Fontaine", in AAVV, *Pascal. Corneille. Désert, retraite, engagement*. Actes de Tucson, édités par Jean-Jacques Demorest et Lise Leibacher-Ouvrard, Paris-Seattle-Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, "Biblio 17", n. 21, 1984, pp. 225-238.
- Bray, Bernard, "Avatars et fonctions du je d'auteur dans les *Fables* de La Fontaine", *Travaux de Linguistique et de Littérature*, XIII, 2, 1975, pp. 303-322.
- Brody, Jules, "Irony in La Fontaine. From message to massage", *Papers on French Seventeenth Century Literature*, 11, 1979, pp. 77-89.
- Bury, Emmanuel, "La Fontaine traducteur", *XVIIe siècle*, n. 47, 1995, pp. 255-265.
- "Traduction et classicisme", in Zuber, Roger, *Les "belles infidèles" et la formation du goût classique*, Paris, Albin Michel, 1995, pp. 495-505.
- Cauley, Joseph, "Narrative techniques in the *Contes et nouvelles en vers* of La Fontaine", in AAVV, *The French Short Story*, ed. by Philip Crant, Columbia: University of South Carolina, College of Humanities and Social Sciences, Department of Foreign Languages and Literatures, "French Literature Series", 2, 1975, pp. 167-171.
- Chauveau, Jean-Pierre, "L'ambition d'un poète: La Fontaine et la transgression des genres", *Littératures classiques*, 29, 1997, pp. 17-30.
- Collinet, Jean-Pierre, "La matière et l'art du prologue dans les *Contes* de La Fontaine", *Studi francesi*, maggio-agosto 1981, pp. 219-237.
- "La Fontaine, le sommeil et les songes", *The French Review*, 63, 1989, pp. 182-197.
  - "La Fontaine mosaïste: une lecture des *Deux Pigeons*", *Le Fablier*, 4, 1992, pp. 11-16.
  - "La Fontaine et le journalisme épistolaire", *Littératures classiques*, 18, 1993, pp. 233-246.
  - "Dieux et déesses de *Psyché*. Le burlesque léger selon La Fontaine", in AAVV, *Retours du mythe. Vingt études pour Maurice Delcroix*, Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1996, pp. 39-55.
  - "De La Fontaine à Laclos : séducteurs et séduction dans les *Contes*", in AAVV, *Littérature et séduction. Mélanges en l'honneur de Laurent Versini*, éd. par Roger Marchal et François Moureau, Paris, Klincksieck, 1997, pp. 819-827.
  - "La Fontaine et la poésie de l'intériorité", in AAVV, *Inventaire, lecture, invention. Mélanges de critique et d'histoire littéraires offerts à Bernard*

*Beugnot*, réunis et présenté par Jacinthe Martel et Robert Melançon, Montréal, Université de Montreal, 1999, pp. 255-262.

Corradi, Federico, “La scrittura di La Fontaine e il soprannaturale: *Les Amours de Psyché et de Cupidon*”, *Il confronto letterario*, 44, 2005, pp. 407-431.

- “Jardins enchantés et beautés négligentes: présence du Tasse dans *Adonis et Psyché*”, *Le Fablier*, 17, 2006, pp. 73-82.

Couton, Georges, “Le livre épicurien des *Fables*: essai de lecture du livre VIII”, *Travaux de Linguistique et de Littérature*, XIII, 2, 1975, pp. 283-290.

Dagen, Jean, “La Fontaine et les modernes”, *Le Fablier*, 8, 1996, pp. 91-99.

Dandrey, Patrick, “Stratégie de lecture et 'annexion' du lecteur : la préface des *Amours de Psyché* de La Fontaine”, *Papers on French Seventeenth Century Literature*, 27, 1987, pp. 831-839.

- “Quelques mots clefs de l'écriture des fables. Les 'confidences' de La Fontaine dans deux apologues du livre XII”, *Cahiers de Littérature du XVIIe siècle*, 10, 1988, pp. 239-261.

- “Les féeries d'Hortésie. Ethique, esthétique et poétique du jardin dans l'œuvre de La Fontaine”, *Le Fablier*, 8, 1996, pp. 161-170.

- “La carrière brisée de Jean de La Fontaine”, *L'Histoire*, 206, janvier 1997, pp. 70-73.

- “Un jardin de mémoire. Modèles et structures du recueil des *Fables*”, *Le Fablier*, 9, 1997, pp. 57-65.

- “La Fontaine: une diversité 'polygraphique'?”, *Littératures classiques*, 49, automne 2003, pp. 319-338.

Darmon, Jean-Charles, “La Fontaine et le savoir des Muses”, in AAVV, *Femmes savantes, savoir des femmes. Du crépuscule de la Renaissance à l'aube des Lumières*, Actes du colloque de Chantilly, 22-24 septembre 1995. Etudes réunies par Colette Nativel, Genève, Droz, 1999, pp. 141-162.

Debaisieux, Martine, “Le Retour des cigales. Images du poète dans les premières fables de La Fontaine”, in AAVV, *Refiguring La Fontaine*, (v.), pp. 47-69.

Defrenne, Madeleine, “Le phénomène créateur chez La Fontaine. Le poète et le monde”, *Australian Journal of French Studies*, 12, 1975, pp. 119-167.

- “La Fontaine et les jeux de la focalisation”, *Cahiers de Littérature du XVIIe siècle*, 6, 1984, pp. 321-330.

- Denis, Delphine, "Les voix de La Fontaine : vers une lecture sémiostylistique d'*Adonis, Le Songe de Vaux* et *Les Amours de Psyché*", *Littératures classiques*, 29, 1997, pp. 145-179.
- Démoris, René, "Le monstre et la monstre", *Littératures classiques*, 29, 1997, pp. 123-136.
- Doiron, Normand, "Voyage galant et promenade chez La Fontaine : le papillon et la nymphe", *XVIIe siècle*, 187, avril-juin 1995, pp. 185-202.
- Donné, Boris, "Le Parnasse de Vaux et son Apollon, ou la clé du *Songe*?", *XVIIe siècle*, 187, 1995, pp. 203-223 ; ora in AAVV, *La Fontaine. Œuvres "galantes"*, (v.), pp. 112-132.
- "Du *Songe de Vaux* aux *Amours de Psyché*: les métamorphoses de l'entrée en songe", *Le Fablier*, 6, 1994, pp. 11-16.
  - "La Fontaine et les cultures de l'image au XVIIe siècle", *Le Fablier*, 9, 1997, pp. 43-55.
- Dubuis, Roger, "La Fontaine lecteur des *Cent nouvelles nouvelles*", in AAVV, *Mélanges offerts à Georges Couton*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1981, pp. 345-357.
- Duchêne, Roger, "La Fontaine ou les fausses confidences", in AAVV, *L'esprit et la lettre. Mélanges offerts à Jules Brody*, éd. p. Louis Van Delft, Tübingen, Narr, 1991, pp. 85-91.
- "Les *Fables* de La Fontaine sont-elles des contes ?", *Littératures classiques*, supplément au n. 16, 1992, pp. 85-97.
  - "Un exemple de lettres galantes: la Relation d'un voyage de Paris en Limousin de La Fontaine", *Papers on French Seventeenth Century Literature*, 44, 1996, pp. 57-71.
- Dumora, Florence, "Le *Songe de Vaux*, 'paragone' de La Fontaine", *XVIIe siècle*, 44, 1992, pp. 189-208 ; ora in AAVV, *La Fontaine. Œuvres "galantes"*, (v.), pp. 91-111.
- Forestier, Georges, "Le rêve littéraire du baroque au classicisme : réflexes typologiques et enjeux esthétiques", *Revue des Sciences humaines*, 211, 1988, pp. 213-235.
- Fumaroli, Marc, "Introduction" a *Fables*, éd. établie, présentée et annotée par Marc Fumaroli de l'Académie française, Paris, Imprimerie nationale, "La Pochothèque", 1985, pp. XIII-LXXVII ; ripreso in "Les *Fables* de La Fontaine, ou le sourire du sens commun", in *La diplomatie de l'esprit. De Montaigne à La Fontaine*, (v.), pp. 479-550.
- Gabas, Jean-Jacques, "La Fontaine et la louange de Louis XIV", *Seventeenth Century French Studies*, 6, 1984, pp. 111-119.

- Gaucheron, Jacques, “Visage de La Fontaine à trois cent cinquante ans”, *Europe*, 515, mars 1972, pp. 3-21.
- Génétiot, Alain, “La poétique de La Fontaine et la tradition mondaine: les six derniers livres des *Fables*”, *L’Information littéraire*, XLIV, 1, janvier-février 1992, pp. 18-27.
- “Que de grâces bons dieux! Tout rit dans le Luxembourg: La Fontaine et le badinage galant”, *Le Fablier*, 8, 1996, pp. 111-119.
  - “La Fontaine et la lyre d’Orphée”, *Le Fablier*, 14, 2002, pp. 29-40.
- Genot, Gérard, “La Fontaine et Boccace”, in AAVV, *Il Boccaccio nella cultura francese*. A cura di Carlo Pellegrini, Firenze, Olschki, 1971, pp. 567-579.
- Glauser, Alfred, *La Fontaine ou l’aveu indirect*, in *Le Poème-symbole de Scève à Valéry*, Paris, Nizet, 1967, pp. 111-131.
- Grimm, Jürgen, “Le Faucon. La Fontaine et Boccace : proximité et distance”, in AAVV, *Correspondances. Mélanges offerts à Roger Duchêne*, ed. by Wolfgang Leiner and Pierre Ronzeaud, Tübingen ; Gunter Narr Verlag, 1992, pp. 215-224.
- “Les épîtres en vers de La Fontaine”, *Littératures classiques*, 18, 1993, pp. 213-231.
  - “Proprement toute notre vie...’. Evasion utopique, 'rentrée en soi' et fol emportement dans les *Fables*”, in AAVV, *Et in Arcadia ego*. Actes du XXVIIe congrès annuel de la North American Society for Seventeenth Century French Literature, Montreal, 20-22 avril 1995, ét. réunies par Antoine Soare, Paris-Seattle-Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1996, pp. 117-123.
- Grisé, Catherine, “La Casuistique dans les *Contes* de La Fontaine”, *Studi francesi*, 99, 1990, pp. 411-421.
- Gross, Nathan, “Functions of the framework in La Fontaine’s *Psyché*”, *Publications of Modern Language Association*, 84, 1969, pp. 577-586.
- Grove, Laurence, “La Fontaine et les emblèmes”, *Le Fablier*, 16, 2005, pp. 27-35.
- Gsteiger, Manfred, “*La Fiancée du roi de Garbe*. De Boccace à La Fontaine”, in AAVV, *Sensus communis : Contemporary Trends in Comparative Literature*, ed. by Janos Riesz, Peter Boerner, Bernard Scholz, Tübingen, G. Narr, 1986, pp. 325-333.
- Gutwirth, Marcel, “Réflexions sur le métier de poète: trois fables de La Fontaine”, in AAVV, *Le Statut de la littérature. Mélanges offerts à Paul Bénichou*, éd. p. Marc Fumaroli, Genève, Droz, 1982, pp. 137-151.

- Guyaux, André – Bertin, Dominique, “La Fontaine dans ses *Fables*”, *Papers on French Seventeenth Century Literature*, 12, 1979-80, pp. 191-212.
- Herz, Micheline, “L’allégorie animale dans les *Fables* de La Fontaine”, *Bulletin de la Société des Professeurs Français en Amérique*, 1973, pp. 31-46.
- Hill, Robert, “The Poem in the Garden : La Fontaine’s *Le Songe de Vaux* as a gloss”, *Papers on French Seventeenth Century Literature*, XIII, 24, 1986, pp. 207-220.
- Howard, Fannie Scott, “La Fontaine on fiction writing. Reality and illusion in the *Contes*”, in AAVV, *The French Short Story*, ed. by Philip Crant, Columbia: University of South Carolina, College of Humanities and Social Sciences, Department of Foreign Languages and Literatures, “French Literature Series”, 2, 1975, pp. 167-171.
- Hubert, Judd D., “La Fontaine et Pellisson ou le mystère des deux Acante”, *Revue d’Histoire littéraire de la France*, avril-juin 1966, pp. 223-237 ; ora in AAVV, *La Fontaine. Œuvres “ galantes ”*, (v.), pp. 77-90.
- Jeanneret, Michel, “*Psyché* de La Fontaine : la recherche d’un équilibre romanesque”, in AAVV, *The Equilibrium of wit : essays for Odette de Mourgues*, ed. by Peter Bayley and Dorothy Gabe Coleman. Lexington, Kentucky: French Forum, 1982, pp. 232-247.
- “Introduction” a *Les Amours de Psyché*, éd. critique de Michel Jeanneret avec la collaboration de Stefan Schœttke, Paris, Librairie générale française, “ Le Livre de Poche classique ”, 1991, pp. 5-42.
- Jehasse, Jean, “La Fontaine, la fable humaniste et Lucien”, *Le Fablier*, 1, 1989, pp. 35-38.
- Lafond, Jean, “La beauté et la grâce. L’esthétique platonicienne des *Amours de Psyché*”, *Revue d’Histoire littéraire de la France*, mai-août 1969, pp. 475-490.
- Lyons, John D., “Author and Reader in the *Fables*”, *French Review*, 49-1, octobre 1975, pp. 59-67.
- “D’une vérité sans effet: La Fontaine et la théorie de la nouvelle”, *Littératures classiques*, 11, janvier 1989, pp. 109-120.
- Macary, Jean, “L’écriture comique de La Fontaine dans *Les Amours de Psyché et de Cupidon*”, in AAVV, *Voltaire, the Enlightenment and the comic Mode. Essays in honor of Jean Sarrailh*, ed. by M. G. Cutler, New York, Peter Lang, 1990, pp. 89-107.
- Macchia, Giovanni, “L’addio alla poesia”, in *Le rovine di Parigi*, Milano, Mondadori, 1985, pp. 51-55.

- Marin, Louis, "Le pouvoir du récit", in *Le Récit est un piège*, Paris, Minuit, 1978, pp. 17-34.
- Marmier, Jean, "La construction des *Elégies* de La Fontaine", *Travaux de Linguistique et de Littérature*, XIII, 2, 1975, pp. 275-282.
- Mathieu-Castellani, Gisèle, "L'écriture à la première personne dans les *Fables* et le modèle de la narration humaniste", *Le Fablier*, 13, 2001, pp. 79-89.
- Nédélec, Claudine, "Admirable tremblement du temps. La temporalité dans les 'œuvres galantes' de La Fontaine", *Le Fablier*, 9, 1997, pp. 77-82.
- Népote-Desmarres, Fanny, "Au terme d'une lecture des *Fables*. L'image du roi et du poète", *Le Fablier*, 8, 1996, pp. 121-128.
- Noille-Clauzade, Christine, "La Fontaine et les délices de Platon", *Le Fablier*, 17, 2006, pp. 21-30.
- Pereszlenyi-Pinter, Martha, Boccace, "La Fontaine et les *Contes*: avoir 'moralement raison, mais esthétiquement tort'", in AAVV, *Et in Arcadia ego*. Actes du XXVIIe congrès annuel de la North American Society for Seventeenth Century French Literature, Montreal, 20-22 avril 1995, éd. réunies par Antoine Soare, Paris-Seattle-Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1996, pp. 161-167.
- Peureux, Guillaume, "Arétin mitigé ou Boccace des ruelles ? Les ascendances facétieuses des *Contes* dans l'Italie de la Renaissance", *Le Fablier*, 14, 2002, pp. 49-54.
- Piqué, Barbara, "Les 'beaux endormis' dans l'œuvre de La Fontaine et la peinture de son temps", *Le Fablier*, 15, 2004, pp. 21-29.
- Plantié, Jacqueline, "L'aboutissement de la tradition facétieuse dans une fable et un conte de La Fontaine", *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1984, pp. 531-538.
- Raymond, Marcel, "*Psyché* et l'art de La Fontaine", in *Génies de France*, Neuchâtel, La Baconnière, 1942, pp. 88-115 ; ora in AAVV, *La Fontaine. Œuvres "galantes"*, (v.), pp. 158-172.
- Rousset, Jean, "*Psyché* ou le plaisir des larmes", *Nouvelle Revue Française*, 14, 1966, pp. 1058-1066 ; ripreso in *L'Intérieur et l'extérieur. Essai sur la poésie et sur le théâtre au XVIIe siècle*, Paris, Corti, 1968, pp. 115-124.
- "*Psyché* ou le génie de l'artificiel", in AAVV, *Renaissance, Maniérisme, Baroque*. Actes du XIe stage international de Tours, Paris, Vrin, 1972, pp. 179-186 ; ora in AAVV, *La Fontaine. Œuvres "galantes"*, (v.), pp. 181-188.

- “La mise en scène d’une lecture: les promeneurs de *Psyché*”, in *Le lecteur intime. De Balzac au journal*, Paris, Corti, 1986, pp. 73-82.
  
- Rubin, David Lee, “Four modes of double irony in La Fontaine’s *Fables*”, in AAVV, *The Equilibrium of wit. Essays for Odette de Mourgues*, ed. by Peter Bayley and Dorothy Gabe Coleman. Lexington, Kentucky : French Forum, 1982, pp. 201-212.
  
- Runte, Roseann, “Narrator and reader. Keys to irony in La Fontaine”, *Australian Journal of French studies*, 16, 1979, pp. 389-400.
  
- Salazar, Philippe-Joseph, “La parole courtisane de La Fontaine, une 'autobiographie'?", *XVIIe siècle*, 47, 1995, pp. 225-238.
  
- Schaeffer, Jean-Marie, “Aesopus auctor inventus. Naissance d’un genre : la fable ésoopique”, *Poétique*, 63, 1985, pp. 345-364.
  
- Schoettke, Stephan, “De la 'Source' à l'envol'. Esope et Socrate dans le dispositif liminaire des *Fables* (1668) de La Fontaine”, *Revue de Littérature comparée*, numéro spécial, 1996, pp. 45-67.
  
- Slater, Maya, “La Fontaine fabuliste et les contes d’enfant”, in AAVV, *Et in Arcadia ego. Actes du XXVIIe congrès annuel de la North American Society for Seventeenth Century French Literature*, Montreal, 20-22 avril 1995, ét. réunies par Antoine Soare, Paris-Seattle-Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1996, pp. 107-123.
  
- Spitzer, Leo, “Die Kunst des Übergangs bei La Fontaine”, *Publications of the Modern Language Association of America*, 53, june 1938, pp. 393-433; trad. it. “L’arte della transizione in La Fontane”, in *Critica stilistica e storia del linguaggio*, Bari, Laterza, 1954, pp. 161-226.
  
- “Nota sulla favola 'Les deux Pigeons'”, *Studi francesi*, 3, 1959, pp. 86-88.
  
- Starobinski, Jean, “Sur la flatterie”, in *Le remède dans le mal. Critique et légitimation de l’artifice à l’âge des Lumières*, Paris, Gallimard, 1989, pp. 61-90.
  
- Sweetser, Marie-Odile, “Les épîtres dédicatoires des *Fables* ou La Fontaine et l’art de plaire”, *Littératures classiques*, 18, 1993, pp. 267-285.
  
- Szogyi, Alex, “Les méditations de La Fontaine. L’intervention de l’auteur dans sa propre narration”, in AAVV, *Et in Arcadia ego. Actes du XXVIIe congrès annuel de la North American Society for Seventeenth Century French Literature*, Montreal, 20-22 avril 1995, ét. réunies par Antoine Soare, Paris-Seattle-Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1996, pp. 125-131.

- Tiefenbrun, Susan, *Signs of irony in La Fontaine's Fables*, "Papers on French Seventeenth Century Literature", 11, 1979, pp. 51-76.
- Tournon, André, "Les fables du Crétois", *Littératures classiques*, supplément au n. 16, 1992, pp. 7-24.
- Vincent, Michael, "Voice and text: representations of reading in La Fontaine's *Psyché*", *French Review*, december 1983, pp. 179-186.
- Wadsworth, Philip, "La Fontaine's poems of self-appraisal", *Papers on French Seventeenth Century Literature*, 4/5, summer 1976, pp. 57-74.
- "Smiling with La Fontaine", *Papers on French Seventeenth Century Literature*, 13/2, 1980, pp. 291-306.
- Zobeidah, Youssef, "Epître et élégie chez La Fontaine", *Littératures classiques*, 18, 1993, pp. 257-266.
- Zuber, Roger, "Le songe d'un habitant du Mogol: étude littéraire", *Bulletin de la Faculté de Lettres de Strasbourg*, 41, 1962-63, pp. 361-370.
- "Les animaux orateurs: quelques remarques sur la parole des *Fables*", *Littératures classiques*, supplément au n. 16, 1992, pp. 49-60.

#### **IV. Sullo statuto dell'autore:**

##### **IV. 1. Studi teorici:**

- AAVV, *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, éd. Ruth Amossy, Genève, Delachaux et Niestlé, 1999.
- AAVV, *L'Auteur*. Actes du colloque de Cérisy-La-Salle, 4-8 octobre 1995, publiés sous la direction de Gabrielle Chamarat et Alain Goulet, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1996.
- Barthes, Roland, "La mort de l'auteur", *Manteia*, 5, 1968, pp. 12-17; ora in *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, pp. 61-67.
- *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.
- Benedetti, Carla, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Milano, Feltrinelli, 1999.
- Benveniste, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.
- Blin, Georges, *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, Corti, 1954 ; nuova ed. 1998.



- Booth, Wayne, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, The University of Chicago Press, 1961; trad. it. *Retorica della narrativa*, Scandicci, La Nuova Italia, 1996.
- Bourdieu, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992 (nuova ed. 1998).
- Brunn, Alain, *L'Auteur*, Paris, Flammarion, 2001.
- Compagnon, Antoine, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998.
- Couturier, Maurice, *La Figure de l'auteur*, Paris, Seuil, 1995.
- Foucault, Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.
- "Qu'est-ce qu'un auteur?", *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63, juillet-septembre 1969, pp. 73-104; ora in *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, vol. I, pp. 789-821.
- Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- Leclerc, Gérard, *Le Sceau de l'œuvre*, Paris, Seuil, 1998.
- Mangueneau, Dominique, *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993.
- Orlando, Francesco, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973; nuova ed. 1987.
- "Proust, Sainte-Beuve, e la ricerca in direzione sbagliata", in Proust, Marcel, *Contro Sainte-Beuve*, trad. di Paolo Serini e Mariolina Bongiovanni Bertini dell'edizione critica a cura di Pierre Clarac, Torino, Einaudi, 1991, pp. VII-XLVII.
- Proust, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, "Folio", 1954.
- Spitzer, Leo, *Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics*, Princeton, Princeton University Press, 1948, pp. 1-39; trad. it. "Linguistica e storia letteraria" in *Critica stilistica e semantica storica*, Bari, Laterza, 1954; nuova ed. 1966, pp. 73-105.
- Starobinski, Jean, *L'œil vivant II. La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970 ; ed. aumentata 2001.
- Wimsatt, William – Beardsley, Monroe, "The Intentional Fallacy", *The Sewanee Review*, LIV (Summer 1946); ora in Wimsatt, William, *The*

*Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington, U. of Kentucky Press, 1954, pp. 3-18.

#### **IV. 2. Studi storico-letterari:**

Auerbach, Erich, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, Francke, 1946; trad. it. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1956.

AAVV, *Auteur, autorité sous l'Ancien Régime*, textes réunis par Pierre Malandain, *Revue des Sciences Humaines*, 238, avril-juin 1995, pp. 5-213.

Bénichou, Paul, *Morales du grand siècle*, Paris, Gallimard, "Folio", 1948.

- *Le sacre de l'écrivain. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Corti, 1973 ; nuova ed. Paris, Gallimard, 1996.

Casals, Marie-Noëlle, "Nature et fonction de la représentation du poète en poésie et dans les arts plastiques du premier XVIIe siècle français", in *Recherches des jeunes dix-septièmistes. Actes du Ve colloque du "Centre International de Rencontres sur le XVIIe siècle"*, Université Michel de Montaigne – Bordeaux III, éd. par Charles Mazouer, Tübingen, Narr, 2000, pp. 267-277.

Chartier, Roger, "Figures de l'auteur", in *Culture écrite et société. L'ordre des livres (XIV-XVIII siècle)*, Paris, Albin Michel, 1996, pp. 45-80.

Compagnon, Antoine, *Qu'est-ce qu'un auteur*, Cours de licence, Université de Paris IV-Sorbonne, <http://www.fabula.org/compagnon/auteur.php>.

Craveri, Benedetta, *La civiltà della conversazione*, Milano, Adelphi, 2001.

Défaux, Gérard, *Marot, Rabelais, Montaigne: l'écriture comme présence*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1987.

Denis, Delphine, *Le Parnasse galant. Institution d'une catégorie littéraire au XVIIe siècle*, Paris, Champion, 2001.

Durling, Robert, *The Figure of the Poet in Renaissance Epic*, Cambridge, Massachussets, Harvard University Press, 1965.

Fumaroli, Marc, *L'inspiration du poète de Poussin : essai sur l'allégorie de Parnasse*, exposition, Paris, Musée du Louvre, Pavillon de Flore, 2 juin – 28 août 1989, organisée par le Département des peintures du Musée du Louvre, catalogue par Marc Fumaroli, Paris, Ed. de la réunion des musées nationaux, 1989.

- Gaillard, Aurélia, *Fables, mythes, contes. L'esthétique de la fable et du fabuleux (1660-1724)*, Paris, Champion, 1996.
- Klibansky, Raymond – Panofsky, Erwin – Saxl, Fritz, *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, London, Nelson, 1964; trad. it. *Saturno e la melanconia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*, Torino, Einaudi, 1983.
- Lecointe, Jean, *L'Idéal et la différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Genève, Droz, 1993.
- Le Guern, Michel, “L’ethos dans la rhétorique française de l’âge classique”, in *Stratégies discursives. Actes du colloque du Centre de recherches linguistiques et sémiologiques de Lyon, 20-22 mai 1977*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1978, pp. 281-287.
- Merlin, Hélène, *Public et littérature en France au XVIIe siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1994.
- Molino, Jean, “Qu’est-ce que le style au XVIIe siècle?”, in AAVV, *Critique et création littéraire en France au XVIIe siècle*, sous la dir. de Marc Fumaroli et Roger Zuber, Paris, éd. du C.N.R.S, 1977, pp. 338-356.
- Pizzorusso, Arnaldo, “L’idea di 'autore' nel Seicento francese”, *Interazioni*, I, 1, 1981, pp. 45-57; ripreso in *Analisi e variazioni: studi francesi*, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 11-28; ora in versione modificata con il titolo “Figure dell’autore”, in *Quel piccolo cerchio di parole. Elementi di una poetica letteraria nel Seicento francese*, Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 43-58.
- Pot, Olivier, *Inspiration et mélancolie. L'épistémologie poétique dans les Amours de Ronsard*, Genève, Droz, 1990.
- Riou, Daniel, “Le XVIIe siècle et la question du 'sujet'“, *Littératures classiques*, 34, automne 1998, pp. 129-148.
- Rousset, Jean, *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, Paris, Corti, 1973.
- Sarlet, Claudette, “‘Plus haut que les canons je fais sonner ma veine’ ou les paradoxes de l’image de l’écrivain au temps du ‘Cid’“, *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 13, 1989, pp. 42-60.
- Screech, Michael A., *Montaigne and Melancholy : the Wisdom of the Essays*, London, Duckworth, 1983; trad. fr. *Montaigne et la mélancolie*, préf. par Marc Fumaroli, Paris, PUF, 1992.
- Van Delft, Louis, *Le Moraliste classique. Essai de définition et de typologie*, Genève, Droz, 1982.

Viala, Alain, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1985.

- "Du caractère d'écrivain à l'âge classique", *Textuel*, 22, hiver 1989, pp. 45-57.
- "L'éloquence galante. Une problématique de l'adhésion", in AAVV, *Images de soi dans le discours*, (v.), pp. 177-195.
- "Le statut de l'écrivain à l'âge classique", *Littératures classiques*, 40, automne 2000, pp. 77-86.

Viala, Alain et al., *L'esthétique galante*, Toulouse, Société de littératures classiques, 1989.