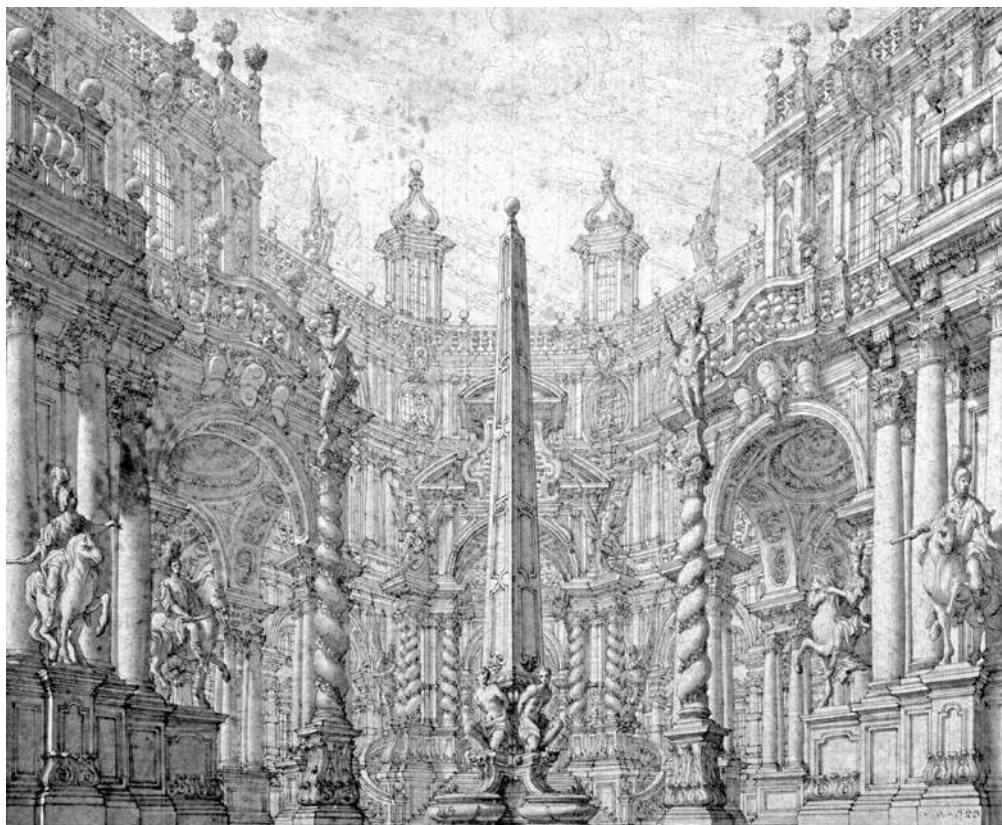


THEATRE SPACES FOR MUSIC IN 18TH-CENTURY EUROPE

Edited by

ISKRENA YORDANOVA · GIUSEPPINA RAGGI · MARIA IDA BIGGI



HOLLITZER



CONTENTS

XI Introduction

ISKRENA YORDANOVA – GIUSEPPINA RAGGI – MARIA IDA BIGGI

1 Architettura teatrale e spazio scenico nell'Europa del Settecento

MARIA IDA BIGGI

PART I

PORTUGAL

23 Teatros portugueses do século XVIII:

um processo de importação e aculturação

LUÍS SOARES CARNEIRO

49 I teatri regi in Portogallo e il palco reale dell'*Ópera do Tejo*

come spazialità del femminile (1708–1755)

GIUSEPPINA RAGGI

93 Memórias desgarradas de um ínclito solar:

o Teatro Real de Belém

JOSÉ CAMÕES – PAULO ROBERTO MASSERAN

111 Os teatros públicos de Lisboa na segunda metade do século XVIII

BRUNO HENRIQUES – LICÍNIA FERREIRA – RITA MARTINS

PART II

SPAIN

147 Domestic Opera in Tonadillas: Operatic Practice in the Home,

as Seen in Short Lyric Comedy in Eighteenth-Century Spain

AURÈLIA PESSARRODONA

185 El triunfo de la monarquía: música y arquitectura efímera en Murcia para las proclamaciones reales (1700–1789)

CRISTINA ISABEL PINA CABALLERO

PART III

NAPLES AND SICILY

- 219 Spettacoli al Palazzo reale di Portici nel Settecento:
il valore di uno spazio
FRANCESCO COTTICELLI – PAOLOGIOVANNI MAIONE
- 243 Castles, Palaces, and Effimeri:
Theatre Spaces in the 18th-Century Terra d'Otranto
through Chronicles and Music Documents
SARAH M. IACONO
- 265 Dal *magazeno* al palco d'onore.
Gli spazi teatrali nella Sicilia del Settecento
ELIADE MARIA GRASSO
- 277 La musica nel presepe napoletano del settecento tra esecuzione
e raffigurazione
LORENZO EBANISTA

PART IV

TUSCANY, EMILIA AND VENETIA

- 299 Apostolo Zeno e la definizione funzionale dello spazio teatrale,
considerazioni su un caso esemplare: *Vologeso*, Reggio Emilia, 1741
GIOVANNI POLIN
- 321 Teatri e opera nel Settecento: Livorno
STEFANO MAZZONI
- 387 La *Didone abbandonata* al Teatro Riccardi di Bergamo nel 1791:
nascita di un teatro stabile ai margini della Repubblica di Venezia
SERENA LABRUNA

PART V

AUSTRIA – MORAVIA – HUNGARY

- 409 *Le nobil stanze alla gran sala intorno* – un teatro per il Signore della città:
Franz Anton von Rottal
MARIA PAOLA DEL DUCA
- 425 Performance Venues for Operas and Symphonies
Directed by Joseph Haydn (1762–1790): A Reevaluation
JÁNOS MALINA

PART VI

GREAT BRITAIN

- 445 Memorabili e sfortunati «fuochi d'allegrezza» a Green Park (1749):
una festa reale con grandiosa «macchina» di Jean-Nicolas Servandoni,
«mastri bombardieri» italiani e musica di Georg Friedrich Händel
ARMANDO FABIO IVALDI

PART VII

THE EUROPEAN COURTS AS A THEATRE SPACE

- 485 Il cerimoniale della corte come spazio teatrale
GIULIO SODANO
- 505 La versione del re: Versailles, 1683.
Politica, allegoria e smentita ufficiale nel *Phaëton* di Jean-Baptiste Lully
GERARDO TOCCHINI
- 545 *The Stage Portrait*:
spazi teatrali nella rappresentazione della sovranità del Settecento
GIULIO BREVETTI

PART VIII
BEYOND THE STAGE

- 569 «Sentesi da dentro»:
musiche dietro le quinte nel melodramma italiano del secondo Settecento
LORENZO MATTEI
- 595 The Eighteenth-Century Bourgeoisie, Behaviour in the Concert Hall,
and the Myth of Performance Practice
CLARA-FRANZISKA PETRY

APPENDIX

- 609 **INDEX OF PERSONS**
- 637 **LIST OF ILLUSTRATIONS**

LA VERSIONE DEL RE: VERSAILLES, 1683. POLITICA, ALLEGORIA E SMENTITA UFFICIALE NEL *PHAËTON* DI JEAN-BAPTISTE LULLY

GERARDO TOCCHINI

Per Daniel Roche, in ricordo di una ricerca iniziata insieme.

Prima ancora d'illustrare i modi in cui nel *Phaëton* di Jean-Baptiste Lully (1632–1687) mito e allegoria servirono da chiave, ufficiale e al contempo «ufficiosa» (ma non per questo meno autorevole e perentoria), a sostegno delle ragioni di Luigi XIV (1638–1715); prima di mostrare come in determinate condizioni, una *tragédie en musique* possa funzionare da tramite inatteso, unilaterale, abile per intimare alla corte la sola e unica versione accreditata di un retroscena politico altamente controverso – prima di tutto ciò, sarà necessario intendersi bene sullo statuto e la funzione dell'opera in musica nella Francia del Re Sole.

Per quanto ne potessero scrivere di male chierici e letterati puristi – classicisti, custodi di poetiche alla Nicolas Boileau (1636–1711), ma anche *modernes* contestatori come Charles de Saint-Évrémond (1613–1703); senza dimenticare gli anatemi del clero, gallicano e giansenista – in Francia, fino alla Rivoluzione, la *tragédie en musique* è spettacolo del re. Una sintesi scenica che è anche una rappresentazione del giusto ordine delle cose accreditata dal favore sovrano: dunque, a lui piacendo, dall'apprezzamento di tutta la corte. Per autorevolezza e prestigio, l'Opéra resta per almeno cent'anni in cima ad una ben dettagliata gerarchia degli spettacoli. Lo è a rigor di legge: vale a dire in virtù d'un privilegio emanato nel 1672 a favore di Lully da Luigi XIV («car tel est Nostre plaisir») che la proclamava accademia del re col titolo di *Académie Royale de Musique*.¹

Ancora a metà Settecento, Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) e gli enciclopedisti ebbero un bel da fare a contrastare quel modo di intendere i pubblici spettacoli, scagliandosi contro quello che era considerato ancora come «le plus superbe monument de la magnificence de Louis quatorze». Non servì a molto denunciarne il *coté* egemonico, l'arrogante refrattarietà dell'istituzione e dei suoi *habitués* a qualsiasi critica, tanto sul piano del gusto che del prestigio, dell'autorità e infine della politica. E dire che Rousseau impugnava ottimi argomenti: uno spettacolo fermo al secolo precedente, incapace di rispettare i rinnovati gusti degli spettatori ma che, al contrario, pretendeva dal pubblico un ossequio tutt'altro che spontaneo, di puro

1 Su questi aspetti cfr. ROBERT M. ISHERWOOD: *Music in the Service of the King: France in the Seventeenth Century*. Ithaca, Londra: Cornell University Press, 1973. – GERARDO TOCCHINI: *La politica della rappresentazione. Comunicazione sociale e consumo culturale nella Francia di antico regime (1669–1781)*. Torino: Stampatori, 2012.

conformismo, assicurato per via autoritaria da una severa censura ideologica che a volte sconfinava nella sanzione di polizia.² Clamori della *querelle des bouffons* e critica illuminista non riuscirono a comprometterne più di tanto il prestigio dell'*Académie*. A quasi un secolo dalla fondazione le guide turistiche continuavano a definire l'Opéra come «le spectacle de Paris le plus brillant et le plus pompeux» per genere, varietà e ricchezza, dunque per spesa. Un'istituzione teatrale superiore a tutte le altre, Comédie française compresa, per qualità dell'adunanza, «dont la plus grande partie est composée de Gens du plus beau Monde».³

Ciò a dire che non era certo l'opinione dei letterati, fossero essi stati accademici del re e custodi delle poetiche, a fare autorità. Tra l'altro i processi di affrancaimento dello statuto del letterato furono, come noto, piuttosto lenti e contrastati.⁴ Ciò che contava ancora erano volontà e affezione al *medium* del mittente, il re e la monarchia; ma anche l'accoglienza, piuttosto scontata ove sollecitata dal re, del destinatario finale: un pubblico di aristocratici, sovrapponibile per ideologia e per ceto agli aggregati alla corte.⁵

Nato in Italia come spettacolo di principi e ambasciatori, nel resto dell'Europa del Settecento il melodramma parla italiano, sia per idioma che per stile musicale. Dappertutto rimane dispensatore di una ben calibrata re-narrazione della *politique*; perpetuatore di una forma di ammaestramento all'esistenza esemplato sui codici dell'*ethos* nobiliare. Destinato ancora idealmente al pubblico della corte, di fatto il dramma per musica italiano è però un fenomeno urbano; è in prevalenza un fatto commerciale, gestito secondo logiche impresariali e fondato sul principio della novità. Al contrario, nella Francia assolutista, a oltre secolo dall'emanazione del

2 «Il n'est pas si libre à chacun que vous le pensez de dire son avis sur ce grave sujet. Ici l'on peut disputer de tout hors de la Musique et de l'Opéra, il y a du danger à manquer de dissimulation sur ce seul point; la musique françoise se maintient par une inquisition très sevére. [...] C'est une Académie Royale de musique, une espèce de Cour souveraine qui juge sans appel sa propre cause et ne se pique pas autrement de justice ni de fidélité». JEAN-JACQUES ROUSSEAU: *Julie, ou La Nouvelle Héloïse*, vol. I dei *Œuvres complètes*, a cura di BERNARD GAGNEBIN e MARCEL RAYMOND. Parigi: Gallimard, 1964, pp. 281 e 282; cfr. anche GERARDO TOCCHINI: *Arte e politica nella cultura dei Lumi. Diderot, Rousseau e la critica dell'antico regime artistico*. Roma: Carocci, 2016, pp. 21-40.

3 [PIERRE-JULIEN ALLETZ]: *Almanach parisien en faveur des étrangers et des personnes curieuses*. Parigi: Duchesne, 1765, p. 164; cfr. ÉLIZABETH GIULIANI: *Le Public et le répertoire de l'Opéra à l'époque de Jean-Jacques Rousseau (1749-1757)*. Diss., Université Paris X-Nanterre, 1970-1971 (non pubbl.).

4 Rimandiamo ad un classico, PIERRE BÉNICHOU: *Le sacre de l'écrivain (1750-1830). Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*. Parigi: José Corti, 1973.

5 [NICOLAS BOINDIN]: «Lettre première sur l'Opéra», *Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris*. Parigi: Prault, 1719, p. 7. Per molto tempo il giudizio pubblico sul *goût* e la qualità del prodotto artistico resta monopolio esclusivo dei ceti superiori; cfr. ad es. MARIE RABUTIN-CHANTAL MARQUISE DE SÉVIGNÉ: lettera a Roger de Bussy-Rabutin, Parigi, 14 maggio 1686, in EADEM: *Correspondance*, vol. 3, a cura di ROGER DUCHÊNE. Parigi: Gallimard, 1978, pp. 254-255 [lettera n. 939], discussa da ILARIA PUCCI: *La «Correspondance» di Madame de Sévigné come fonte per la storia dello spettacolo*. Diss., Università degli Studi di Firenze, 2017-2018 (non pubbl.), pp. XV-XVIII.

privilegio, l'Opéra è sottomessa ancora a un monopolio esclusivo gestito dalla monarchia per il tramite del dicastero dei Menus Plaisirs di Versailles. La qual cosa ne aveva fatto fin dall'inizio una ritualità dello Stato di potenza e al contempo uno strumento della gloria e della politica personale del re. L'idea di fondo era che il pubblico avrebbe dovuto «juger par ce magnifique Spectacle de la puissance de la France». ⁶

Nella Francia della monarchia assoluta di diritto divino l'opera in musica è dunque un prodotto della Corona, orgogliosamente immobile perché inamovibile testimone di una tradizione politica viva e attiva nei secoli. Destinato all'eternità, come lo era la fama del re che le aveva dato origine, l'Opéra è essenzialmente un teatro di tradizione, e quindi di repertorio. A cento anni dalla sua fondazione, in tutto all'*Académie Royale de Musique* avevano debuttato solo una settantina di nuove *tragédies en musique*, e il cartellone si sosteneva replicando all'infinito – da un anno all'altro, lungo tutto il Settecento – il nucleo di fondazione del repertorio. Le 13 opere composte tra il 1671 e il 1687 dal primo detentore del privilegio, Jean-Baptiste Lully, quasi sempre su libretti del suo collaboratore principale, il poeta di corte e accademico del re Philippe Quinault (1635–1688).

PEDAGOGIA DELL'IMITAZIONE, ALLEGORIA, ORTODOSSIA POLITICA

Monumento eterno alla gloria di Luigi XIV e manifesto della volontà del monarca, nella fase di costituzione del *répertoire royal* il soggetto dell'opera veniva scelto personalmente dal sovrano a partire da una rosa di tre titoli proposti da Quinault. Fatta la scelta, e sempre per espressa volontà del re, la stesura del libretto avveniva sotto lo stretto controllo dell'*Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*:

«Quinault cherchoit et chosissoit plusieurs sujets d'opéra. Il le portoit au Roy qui en choisissoit un. Alors Quinault faisoit son plan et ecrivoit sa Piece acte par acte. Il donnoit de ce plan une copie à Lully, et Lully voyant de quoy il étoit question, en chaque acte, quel en étoit le but, préparoit a sa fantaisie des divertissemens, des danses, des chansonnettes, etc. Quinault versifioit sa Pièce, aussitôt qu'il avoit achevé quelque scène, il les montroit à l'Académie Françoisse, dont il étoit; après avoir recuilli et mis à profit les avis de ses confrères, il apportoit son ouvrage à Lully.» ⁷

6 *Mercur Galant*, mars 1688, p. 322-323.

7 JEAN-LAURENT LE CERF DE LA VIÉVILLE: *Comparaison de la Musique Italienne et de la Musique Françoisse*. Bruxelles: Foppens, 1705, pp. 206-207. La pratica rimase inalterata fino alle ultime opere della serie, come *Roland* (1695) e *Armide* (1686), cfr. *Nouvelles de la République des Lettres*, avril 1684, 1,

L'*Académie des Inscriptions* era una commissione ristretta composta da quattro membri dell'*Académie Française* – da qui la confusione in cui cade l'autore della fonte – incaricata di verificare l'ortodossia politica delle produzioni artistiche finanziate dalla Corona su ordine del re. I programmi allegorici delle decorazioni pittoriche delle sale e dei giardini delle *Maisons Royales*; dunque statue, dipinti, arazzi, ma anche per gli edifici e i monumenti a destinazione pubblica, come i ministeri, gli archi trionfali, gli obelischi e le fontane, dettandone le relative epigrafi celebrative – da qui appunto il nome di accademia «delle iscrizioni».⁸ Il quartetto di *savants*, composto in un primo tempo da attori di prim'ordine della «fabbrica del Re Sole» (Charles Perrault, 1628–1703, e Jean de Chapelain, 1595–1674, gli inventori dell'academismo *louisquatorzien*; poi dal 1674, a sostituire Chapelain, lo stesso Quinault), si riuniva nello studio di Colbert, «par qui ils recevoient les ordres de sa Majesté». Cominciarono dapprima dettagliando «le sujet des desseins des Tapisseries du Roi» per poi passare alle descrizioni a stampa dei *Carousels* equestri, alla definizione dei motti per i gettoni del tesoro reale. Tutto il programma simbolico della scenografia ovidiana di Versailles è opera loro, fino alla minuzia dei titoli da applicare alle cornici dei quadri della galleria di palazzo.⁹ Assai più precisa e affidabile fu perciò l'*Histoire* dell'Accademia, relativamente al ruolo e agli obblighi di Philippe Quinault in occasione della stesura di ciascun libretto:

«Quand M. Quinault fut chargé de travailler pour le Roi aux Tragédies en musique, Sa Majesté lui enjoignit expressément de consulter l'Académie. C'étoit là qu'on déterminoit les sujets, qu'on régloit les actes, qu'on distribuoit les

p. 209. — PHILIPPE COURCILLON MARQUIS DE DANGEAU: *Journal*, vol. 1, a cura di EUDORE SOULÉ. Parigi: Firmin Didot, 1854, pp. 172-173 [13 maggio 1685].

8 Cfr. L.-F. ALFRED MAURAY: *L'ancienne Académie des inscriptions et belles-lettres*. Parigi: Didier, 1864. Più in generale, PETER BURKE: *The Fabrication of Louis XIV*. New Haven: Yale University Press, 1992.

9 «On commença à faire des Devises pour les Jettons du Tresor Royal, des Parties Casuelles, des Bâtimens et de la Marine; et tous les ans en donna de nouvelles»; Colbert «faisoit continuellement inventer ou examiner les différens desseins de Peinture et de Sculpture, dont on vouloit embellir Versailles. On y régoloit le choix et l'ordre des Statues: on y consultoit les ornemens des fontaines et des bosquets, et tout ce que l'on proposoit pour la décoration des appartemens et l'embellissement des jardins. On avoit encore chargé l'Académie de faire graver le plan et principales vûes des Maisons Royales, et d'y joindre des Descriptions»; più tardi Louvois «ayant sçû que M. l'Abbé Tallemant étoit chargé des Inscriptions qu'on devoit mettre au dessous des Tableaux de la Galerie de Versailles, et qu'on vouloit faire paroître au retour du Roi, le manda aussitôt à Fontainebleau où la Cour étoit alors, pour être exactement informé de l'état des choses. M. L'Abbé Tallemant lui en rendit compte et lui montra les Inscriptions qui étoient toutes prêtes. M. de Louvois le présenta ensuite au Roi, qui lui donna lui-même l'ordre d'aller incessamment faire placer ces Inscriptions à Versailles; elles ont depuis éprouvé divers changemens». CLAUDE GROSE DE BOZE: «Préface» [1717], *Histoire de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres depuis son Etablissement*. Parigi: Guerin, 1740, pp. 3-6 e 10-11.

scènes, qu'on plaçoit les divertissemens. A mesure que chaque pièce avançoit, M. Quinault en montrait les morceaux au Roi, qui demandoit toujours ce qu'en avoit dit la petite Académie, car c'est ainsi qu'il l'appelloit. Alceste, Thésée, Atys, Isis, Phaëton, etc. ont été le fruit de cette attention.»¹⁰

Perché tanto scrupolo? e perché tanta pedanteria? Diciamo subito che qui non entrano scelte estetiche e d'arte, né, per meglio dire, di rispetto delle poetiche – se c'entrano, vi entrano pochissimo. Fu più che altro una questione di «politica», una scelta resa necessaria dal valore e dalla funzione assunta in quest'epoca dal mito: soprattutto dalla polivalenza di significati ad esso connaturata – dunque, dalla potenziale pericolosità dell'allegoria.

In questa particolare fase della storia delle monarchie europee, negli spettacoli teatrali come nelle altre forme della comunicazione sociale, l'evocazione di un mito aveva il compito, e perciò anche l'effetto, di aprire nella mente dello spettatore una sorta di ipertesto. Vale a dire di indirizzarlo verso una specifica chiave interpretativa a carattere morale o politica, di cui egli stesso doveva farsi interprete all'istante e almeno in parte, ricreatore. Il comune deposito di significati tra l'istituzione che faceva capo al re ed i suoi fedeli sudditi e spettatori, riposava su ciò che quel pubblico aveva appreso in collegio: una costellazione «eterna» di miti, in verità riletta e riproposta, incessantemente attualizzata in una chiave morale e dottrina di sottofondo cristiano.

La Chiesa stessa considerò la ben temperata somministrazione nei collegi dei miti degli antichi ad opera di «Professeurs Chrestiens» come «un des points les plus importants» dell'indottrinamento «de sa Discipline, et de sa Morale». Sono parole del padre Louis Thomassin (1619–1695), che fu direttore del collegio dei padri oratoriani di Parigi. Esponente di una famiglia della toga ed esperto di diritto canonico, il chierico aveva riunito nei tre volumi di una sua *Methode* per lo studio della letteratura e della poesia, tutto quel che aveva dettato in classe ai suoi allievi in oltre trent'anni di insegnamento.¹¹ Coerente con la pedagogia del tempo, il

10 *Ibidem*, pp. 6-7, corsivo nostro. Su Quinault cfr. ÉTIENNE GROS: *Philippe Quinault*. Parigi, Aix-en-Provence: Champion et Éditions du Feu, 1926. – BUFFORD NORMAN: *Touched by the Graces: The Libretti of Philippe Quinault in the Context of French Classicism*. Birmingham (AL): Summa, 2001.

11 LOUIS THOMASSIN: *La Methode d'étudier et d'enseigner Chrétiennement et solidement les Lettres humaines par rapport aux Lettres Divines et aux Ecritures*, vol. 1. Parigi: Muguet, 1681, «Preface», p.n.n. [i-ii]; su questo tipo di pedagogia rimandiamo ad AUGUSTIN SICARD: *Les études classiques avant la Révolution*. Parigi: Perrin, 1887 e a GEORGES COUTON: *Écritures codées. Essais sur l'allégorie au XVIIe siècle*. Parigi: Klincksieck, 1991. Il prestigio della *Méthode* di Thomassin è attestato dal fatto che è testo consigliato dai manuali di conversazione, come ad es. in S. D. V. DE CHEVIGNY: *La Science des personnes de la Cour, de l'Épée et de la Robe, par demandes et par réponses*, vol. 3. Parigi: Nully, 1706, p. 28.

padre Thomassin era certo che, ove ben selezionate, censurate ed espurgate, storie e mitologia degli antichi rappresentassero la forma più autorevole ed efficace di ammaestramento a un'esistenza disciplinata. Quanto agli allievi, era sufficiente fornire loro «les ouvertures et les instructions nécessaires pour rapporter [la Fable] à l'intelligence des veritez», civili ma anche religiose, che ne costituivano il nocciolo dottrinario.¹² Va da sé che anche gli apologeti del teatro si allineassero a quel parere: era loro specifico interesse allontanare da una pratica teatrale sotto costante denigrazione qualsiasi sospetto di immoralità. Nel suo *Théâtre françois*, Samuel Chappuzeau (1625–1701) osa persino affermare che neppure la dottrina cristiana pretendeva annullare dal percorso di salvezza il banco di prova del libero arbitrio, annientando del tutto le passioni nell'uomo. Si accontentava di metterlo alla prova con le opere, indicando il giusto modo per «les régler, et montrer le droit usage» dei differenti sentimenti e inclinazioni. La scena poteva perciò rappresentare, specie per la nobiltà, una «belle école» sia sul piano dell'eroismo guerriero, quanto soprattutto della temperanza e del disciplinamento gerarchico, proprio attraverso il principio di emulazione e un corretto e ben osservato impiego della *sentence* d'autorità. In teatro, insisteva Chappuzeau,

«[...] on void éclater les plus beaux traits de l'histoire, qu'on y void combattre la gloire et l'amour, et la gloire comme la maîtresse l'emporter toujours sur les passions les plus violentes; qu'on y void enfin le crime puni, la vertu récompensée et les grands actions en leur plus beau jour; qui n'avouera qu'on ne peut envoyer nos jeunes gentils-hommes nez pour la guerre à une meilleure école que celle-là, et qu'en voyant ces beaux exemples de valeur et de zèle pour son prince [...]; ces généreux sentiments d'amour et de fidélité incorruptible pour sa patrie [...], ces hautes idées ne s'impriment bien fortement dans leurs ames, et qu'ils ne conçoivent des désirs ardents d'acquérir de même de la gloire au service du roy, et de se porter pour luy aux plus grandes actions?»¹³

12 «Pour ce qui regarde les Tragedies, et les autres pieces serieuses, si on en avoit retranché tout ce qui peut allumer, ou entretenir les passions criminelles, pour les beautez, les grandeurs, les dignitez, et les richesse de la terre: si on y avoit répandu ce qui peut éteindre ces feux dangereux: enfin si on en avoit fait des leçons agreables et fortes de vertu et de pitié: je ne pense pas que la lecture, ou en particulier, ou en public, en put jamais estre blâmée». Premesso sempre che «c'estoit la methode des anciens, de ne publier leur Theologie, que sous les enveloppes des fables, ou des Enigmes [...], on peut proposer les veritez et les vertus imparfaites de la Religion des Payens, comme des ombres ou des ébauches des veritables vertus et des veritez sublimes et divines du Christianisme». THOMASSIN: *La Méthode*, vol. 1, 1681–, p. 132 e vol. 3, 1682, pp. 73–74.

13 «Soit dans nos comédies, soit dans nos romans, leurs auteurs se proposent le même but, ils étouffent la vengeance dans l'âme de leurs héros, ils donnent des bornes à leur ambition et à leur colère, ils ne leur souffrent point d'extravagance dans leur amour, et ne nous offrent pas seulement des exemples d'une vertu ordinaire, mais d'une vertu achevée, et au plus haut degré où elle sçauroit

Anche i manuali di conversazione, destinati secondo intenzione all'aristocrazia, concordavano nel ritenere la mitologia come un bagaglio di nozioni e di conoscenze necessarie all'educazione di un gentiluomo. «L'on ne peut se dispenser de l'apprendre»: fosse solo per «connoître la plûpart des Tableaux, des Tapisseries, des Tragédies, des Opéras, et presque toute la Poësie en général».¹⁴

Riferendosi ai letterati non meno che al pubblico dell'età del consolidamento delle monarchie e dello Stato moderno, Georges Couton (1912–1992) scrive appunto di una generazione «allegorizzante»; proprio per il continuo, instancabile flusso di rimandi più o meno codificati a storie esemplari tratte dal mito¹⁵. Narrazioni antichissime, e perciò stesso dotate del più alto crisma d'autorità, esposte ad un incessante gioco di specchi, inteso ad affermare ciò che a dire il vero appariva come indicibile, o per lo meno non raccontabile in una forma diretta nell'era della dissimulazione e della Ragion di Stato: la politica, le personali deliberazioni del monarca assoluto di diritto divino.

Nell'istruzione della nobiltà militare era perciò necessario che significato *morale* e soprattutto *politico* dell'allegoria prevalessero su quello *teologico*, che poteva interessare più che altro i chierici e i futuri insegnanti. Allo stesso modo, era il caso di lasciar perdere le interpretazioni naturalistiche o evemeriste di quei mitografi che individuavano l'origine degli dèi nell'antico stupore per i fenomeni fisici, oppure nelle benemerienze di grandi uomini, magari realmente accadute in tempi remoti, poi trasfigurate in mito.¹⁶ Come cortigiano e *honnête homme*, ma soprattutto da consumato *politique*, andava da sé che

«sous le nom de Jupiter j'entendrois un grand Roi, sans songer à la Planète qui porte ce nom; et quand les Gèans déclarent la guerre à ce Maîtres des Dieux, je me contenterois de voir les mauvais succès qu'ont d'ordinaire les revoltes des grands d'un Etat contre leur Roi.»¹⁷

Ebbene, l'*Académie Royale des Inscriptions et des Belles-lettres* aveva il preciso compito di sterilizzare il dubbio, sempre in agguato trattandosi di processi individuali di decrittazione analogica: di ridurre al minimo qualsiasi possibilità di decodifica aberrante del significato allegorico di un mito da parte del pubblico. Il che equivale a dire, evitare che guardando un quadro, una statua oppure assistendo all'opera del

monter». SAMUEL CHAPPUZEAU: *Le Théâtre françois, divisé en trois livres* [1674]. Bruxelles: Mertens et fils, 1867, pp. 27–30 [cap. vii: «Le théâtre, belle école pour la noblesse»].

14 PIERRE ORTIGUE DE VAUMORIÈRE: *L'art de plaire dans la conversation* [1688]. Parigi: Guignard, 1701, p. 319.

15 COUTON: *Écritures codées*, 1991, pp. 155–168.

16 Cfr. CHEVIGNY: *La Science des personnes de la Cour*, vol. 1, 1706, pp. 41–42 e vol. 3, p. 28.

17 ORTIGUE DE VAUMORIÈRE: *L'art de plaire*, 1701, p. 321.

re, lo spettatore storico aprisse inavvertitamente l'ipertesto sbagliato. Ecco perché il libretto di un'opera come quella di cui ci occuperemo a seguire – il *Phaëton* di Jean-Baptiste Lully – subì qualcosa come venti («vingt fois!») passaggi di controllo da parte della *Petite Académie*, *longa manus* di Luigi XIV, responsabile ultima della compiuta ortodossia politica di tutte le imprese artistiche finanziate dalla Corona.

Considerati i compiti dell'istituzione, è infatti da escludersi che tanto accanimento sul testo derivasse da dubbi artistici o da problemi di perfettibilità dello stile, così come dalla ben nota e a lungo enfatizzata incontentabilità del *Surintendant de la Musique du Roy*, l'autore delle musiche di *Phaëton*.¹⁸ L'ingiunzione di sottoporre di nuovo al vaglio dell'*Académie* le nuove varianti pretese da Lully, varrà a dissipare qualsiasi equivoco al riguardo.

L'OPERA IN MUSICA COME AFFERMAZIONE DEL PRINCIPIO DI AUTORITÀ

Insomma, un *affaire d'état*, non meno che l'erezione di un obelisco o di un arco trionfale in onore del grande monarca. Un libretto del *répertoire royal* si presentava come una specie di editto de re, un'espressione di volontà e di potenza destinata all'eternità. Persino le caratteristiche tipografiche dei libretti venduti in teatro (formato, carattere, *lettres* e *bandines*) ricalcavano intenzionalmente quelle degli *Actes Royales*, secondo una forma a stampa che rimontava agli ultimi re Valois;¹⁹ le stesse antiporte della versione di lusso, denunciavano poi un esplicito richiamo ai libri di emblemi, pedagogia elementare dell'ammaestramento al principio d'autorità.²⁰ Per questo, al contenuto e al *dire et non dire* dei versi di Quinault non fu mai accordato il beneficio dell'equivoco, del malinteso. Tanto più se su quel mito,

18 «Aussi-tôt que Quinault avoit composé quelques scenes de ses Opéra, ils les monroit à l'Académie, dont il étoit Membre. Lully examinoit mot-à-mot, cette Poésie, déjà revue et corrigée, dont il corrigeoit encore la moitié, lorsqu'il le jugeoit à propos; et point d'appel de sa critique. Dans *Phaëton*, il renvoya vingt fois Quinault changer des scenes approuvées par l'Académie». JEAN-MARIE BERNARD CLÉMENT – JOSEPH DE LA PORTE: *Anecdotes dramatiques*, vol. 2. Parigi: Duchesne, 1775, pp. 54-55, corsivi nostri. Sempre in forma travisata, la notizia è più antica e già riscontrabile nei manoscritti dei fratelli Parfaict e dalla *Comparaison* di inizio Settecento di Le Cerf de La Viéville; cfr. «Histoire de Lully», [FRANÇOIS GAYOT DE PITAVAL et al.] : *Bibliothèque des gens de cour, ou Mélanges curieux*, vol. 5. Parigi: Le Gras, 1782, pp. 74-75.

19 Cfr. FRANÇOISE KARRO: «Marques de royauté dans les livrets de l'Académie Royale de Musique entre 1672 et 1687», *Revue de la Bibliothèque Nationale* 49 (1993), pp. 12-25. Piuttosto significativa, la distinzione tra libretto di corte e di città per qualità della carta e dell'incisione, per il taglio dorato. Si noterà ancora che il permesso del censore appariva solo nelle successive versioni di città decadute a editore diverso da un degli stampatori del re.

20 Cfr. GHISLAINE AMIELLE: *Recherche sur des traductions françaises des Métamorphoses d'Ovide illustrées et publiées en France à la fin du XV^e et au XVI^e siècle*. Parigi: Touzot, 1989.

scelto dalla mano del re, gravava il compito di trasmettere un significato morale e politico riconducibile agli interessi della monarchia e all'azione stessa del monarca.

Con tali caratteristiche, la *tragédie en musique* del re mostrava di pretendere dal pubblico della corte il massimo livello possibile di adesione ideologica. La ottenne in verità, e senza incontrare particolari ostacoli. Noto è il consenso pressoché unanime goduto in patria dalla politica di potenza del sovrano, almeno fino agli anni della crisi economica e militare collegata al perdurare della Guerra di Successione spagnola.²¹ Ma prima di allora, l'opera in musica rappresentò un formidabile elemento moltiplicatore per l'aura di popolarità del sovrano. Anche in virtù della specifica formula offerta da un *medium* che unendo il verso alla musica, prestava un prodigioso canale di agevolazione alla funzione *fatica* dei testi di natura encomiastico-propagandistica. La musica potenziava all'infinito i normali processi di memorizzazione delle *sentences* d'autorità connaturati alla forma-teatro.²² Nelle menti degli spettatori, melodia e ritmo rafforzavano con ancor maggiore efficacia le massime disseminate a piene mani, tra arie e recitativi, da Quinault e dalla *Petite Académie*. «Il n'y a presque pas une maison où l'on n'en chante des scènes entières», annotava nel 1677, con sorpresa e forse anche con dispetto, un dissidente come Saint-Évrémond, del quale conosciamo l'avversione per questo spettacolo.²³

Occorre ribadire che il pubblico cui si rivolgeva la *tragédie en musique* era ancora, di massima e in principio, quello dei *grands* e dell'aristocrazia di spada. È stata dimostrata la sostanziale – e forse anche palmare – sovrapponibilità tra il pubblico ad inviti della corte, che poteva godere in anteprima dello spettacolo, e quello che in un secondo tempo sarebbe intervenuto all'Opéra a titolo oneroso, nella sala di città del Palais-Royal. Ciò vale almeno per i primi settant'anni di vita dell'*Académie Royale de Musique*; forse anche per dopo la *querelle des bouffons* e fino alla *querelle* tra Gluckisti e Piccinnisti. Questo perché la nobiltà parlamentare disertava il teatro lirico di città essenzialmente per scrupolo religioso e di costume; quanto agli altri, il costo pressoché proibitivo del noleggio dei palchi, ma anche del semplice ingresso

21 Cfr. ISAURE BOITEL: *L'image noire de Louis XIV. Provinces-Unies, Angleterre (1668–1715)*. Seyssel: Champ Vallon, 2016. Più in generale PIERRE GOUBERT: *Louis XIV et vingt millions de Français*. Parigi: Fayard, 1966 e FRANÇOIS BLUCHE: *Louis XIV*. Parigi: Fayard, 1986, pp. 843–878.

22 Cfr. JACQUES SCHERER: *La dramaturgie classique en France*. Parigi: Nizet, 1962, pp. 316–33 e 383–421. – FRANCIS GOYET: *Le sublime de «lieu commun». L'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*. Parigi: Champion, 1996, nonché PERRY GETHNER: «La fonction des sentences dans les livres de Quinault», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 41 (1989), pp. 129–144.

23 CHARLES MARGUETEL DE SAINT-ÉVREMOND: *Les Opéra, comédie*, in IDEM: *Œuvres mêlées*. Londra: Tonson, 1709, p. 246 [II, 3]: «les Femmes et les Jeunes gens savent les Opéra par cœur». Ancora in piena età dei Lumi, Voltaire stesso attesta che un enormità di persone conoscevano ancora e «par cœur, des scènes entières de Quinault». VOLTAIRE: *Poétique, ou observations recueillies de ses ouvrages, concernant la Versification française, les differents genres de Poésie, et le stile poétique, etc.* Ginevra: Lacombe, 1766, p. 490. L'osservazione era già nel regesto biografico del *Siècle de Louis XIV*, 1751.

ai posti in piedi della platea e un severo regolamento di ispirazione sontuaria contribuirono da subito a livellare verso l'alto la media cetuale del pubblico.²⁴ Pure il *Phaëton* del 1683 fu prima rappresentato per otto recite a Versailles, senza macchine e ad inviti, per poi passare al teatro venale di città. Ma anche nella sala a pagamento, voga, censo e consuetudine sociale finirono per radunare più o meno lo stesso pubblico della reggia, per il quale non intervenire anche in città nella stagione fredda significava derogare ad un ruolo e a una presenza.

Precisamente a questo tipo di platea era impartita, attraverso l'opera in musica, una lezione: una versione ufficiale dell'ordine del mondo di cui era necessario prendere atto senza discutere. In regime di monarchia assoluta la politica è affare del re: non è permesso discettarne liberamente come potrebbe capitare, invece, cadendo il discorso sugli interessi di un qualsiasi principe straniero. Nei limiti del rispetto dovuto ai sovrani, era pur concesso discorrere «des autres Nations avec liberté». «Mais quand nous voulons raisonner sur l'Etat où nous vivons», avverte uno dei tanti manuali di conversazione, «on ne doit pas porter les conjectures trop loin, ni affecter de paroître trop pénétrant».²⁵

Mai discuterne apertamente e in pubblico, e soprattutto mai direttamente, facendo nomi e cognomi. Altra cosa la trasmissione per allusione, per allegoria. Una formulazione del discorso efficace, collaudata, che non domandava prese di posizioni aperte, enunciazioni, promesse, impegni; né, per converso, tollera che si pretendano chiarimenti o spiegazioni. Non un dialogo, ma una discettazione a senso unico costruita per sottintesi, il più delle volte comprensibili, semplici da decodificare.²⁶ Occorre tener presente, lo si è detto, che il pubblico storico era perfettamente dentro i codici di questa forma di comunicazione di senso morale. Soprattutto era al corrente della situazione politica contingente – in grado cioè di interpretare correttamente le allusioni. Per lo meno di avvicinarsi di molto ad una versione passabilmente autentica di quanto detto, o meglio *non* detto.

C'era poi la questione delle «chiavi». Non solo di *cosa*, ma di *chi* si stesse parlando. Nella società di corte e specie per quel che riguarda l'opera, il passaggio allegorico contempla uno scontato gioco di identificazione degli dèi e gli eroi che

24 FRANÇOIS BLUCHE: *Les magistrats du Parlement de Paris au XVIII^e siècle*. Parigi: Economica, 1986 (orig. 1961), pp. 190-204 e 283-290. – GIULIANI: *Le Public et le répertoire de l'Opéra*, 1971-1972. – TOCCHINI: *La politica della rappresentazione*, 2012, pp. 119-143.

25 ORTIGUE DE VAUMORIÈRE: *L'art de plaire*, 1701, p. 298: «Je vous dirai d'abord que je mets une grande difference entre les Affaires étrangères et celles que nous regardent: Car nous pouvons dire nos sentimens de la politique des autres Nations avec liberté, pourvû néanmoins que nous connoissions les interêtes qui les font agir».

26 Un esempio qualunque, relativo al *Pirithous* di La Serre e Mouret (1723): «Il n'y a personne qui ne sente l'allegorie de ce Prologue, et tout le monde convient que le tout ensemble ne fait pas moins d'honneur au Poëte qu'au Musicien» («Spectacles», *Le Mercure*, janvier 1723, p. 322). Nel caso si faceva allusione al matrimonio tra Luigi XV e l'Infanta di Spagna.

agivano sul palcoscenico con i *grands* che calcavano la scena politica del regno.²⁷ Della *Esther* di Jean Racine (1639–1699), ad esempio, portata davanti ad un pubblico sceltissimo al collegio di Saint-Cyr nel gennaio 1689,

«tout le monde crut toujours que cette comédie étoit allégorique: qu'Assuérus étoit le Roi, que Vasthi, qui étoit la fameuse concubine détronée, paroissoit pour Mme de Montespan. Esther tombait sur Mme de Maintenon, Aman représentoit M. de Louvois, mais il n'y étoit pas bien peint, et apparemment, Racine n'avoit pas voulu le marquer.»²⁸

Davvero una generazione «allégorisante», quella del pubblico di corte dell'epoca del Re Sole. Né va dimenticata l'origine come genere della *tragédie en musique*: una fusione tra la tragedia di declamazione e il *ballet de cour*, lo spettacolo di musica e danza in voga nei due decenni che precedettero la fondazione dell'*Académie de Musique* e in cui avevano agito, danzando in prima persona, figure di spicco della corte e persino il re. Anche il *ballet de cour* era una rappresentazione in scena del ben ordinato governo delle cose: una raffigurazione allegorica dell'ordine del Cosmo, nelle sue infinite sottovarietà, che restituiva plasticamente gerarchie e armonia dell'ordinamento monarchico. Dunque non solo propaganda, ma un vero rituale di sottomissione in forma di spettacolo.²⁹ In una corte ancora segnata dal ricordo delle due Fronde, far partecipare a turno a quella illusione di raggiunta concordia, in veste di attori e assieme al re, i *grands* e gli esponenti di spicco delle fazioni era stata poco meno che una necessità. Ogni coreografia replicava infatti un atto di obbedienza e di formale subordinazione, ove non di aperta servitù, ripetuto in quella esatta forma da uno spettacolo all'altro. L'opera lulliana conservò larghi spazi derivati per via diretta dalla forma del *ballet de cour*, nei prologhi encomiastici e nei *divertissement* danzati presenti quasi ad ogni atto. Ne fu conservata anche la funzione, se si considera che ancora nel 1682, a Saint-Germain-en-Laye, il Gran

27 È considerato uno degli effetti deteriori dell'allegoria encomiastica: «Elles flattoient les grands dans leurs défauts, en leur persuadant qu'ils étoient semblables aux dieux». CHEVIGNY: *La Science des personnes de la Cour*, vol. I, 1706, p. 42).

28 MARIE-MADELEINE PIOCHE DE LA VERGNE DE LA FAYETTE: *Mémoires de la Cour de France*, in EADEM: *Mémoires*, a cura di EUGÈNE ASSE. Parigi: Librairie des Bibliophiles, 1890, p. 215.

29 Un tipo di spettacolo che intende di «realiser dramatiquement une harmonie imitée de celle des dieux et, en agissant sur les passions, à faire participer l'âme de l'homme à l'harmonie universelle»; monotonia e ripetizione di un unico schema tendono infatti a «à marquer la continuité de l'imaginaire monarchique, manifestation en un sens de la pérennité du pouvoir royal». MARIE-CLAUDE CANOVA-GREEN: «Représentations de l'ordre et du désordre dans le ballet de Cour 1651–1670», *Ordre et contestation au temps des classiques. Actes du XXI colloque du CMR17, Juin 1992*, vol. I, a cura di ROGER DUCHÊNE e PIERRE RONZEAUD. Parigi, Seattle, Tübingen: Biblio 17, 1992, pp. 309–319. — Cfr. ÉTIENNE BROGLIN: «L'opéra des Dieux», *Histoire, économie et société* 22/2 (2003), pp. 153–175.

Delfino (1661–1711) danzò sulla scena ricoprendo lo stesso ruolo che era stato del padre trent'anni prima, in due *entrées* dell'*Atys* di Lully, opera rappresentata per la prima volta nel 1676.³⁰

Grazie a questo continuo gioco di *applications* in andata e ritorno, la *tragédie en musique* arrivava non solamente a dispensare una morale generica, valida in eterno. Riusciva altresì a trasmettere significati assai più immediati e localizzati, associabili a contingenze dell'immediato presente, ai nodi e ai fatti politici più scottanti del momento. Nel caso del *Phaëton* del 1683 i temi più generali e virtualmente «eterni» erano chiari: il potere assoluto del sovrano, ovviamente; l'immutabilità di gerarchie e funzioni all'interno di un Cosmo organico e «fissista», definito una volta per tutte da Dio al momento della Creazione. Ma v'erano anche adombrate questioni più delicate, sensibili per tutte le monarchie, come la legittimità dinastica, il diritto di successione, l'usurpazione.

Chiarito ciò, possiamo volgerci adesso direttamente alla materia originaria di quel mito: Fetonte, figlio del Sole (Helios) e di una mortale, Climene, cresce inconsapevole della propria origine e del proprio rango, allevato dalla madre. Divenuto adulto, gli viene rivelata la sua nascita e decide di partire alla ricerca del padre. Questi lo accoglie amorevolmente e gli concede di scegliere un dono come segno pubblico del suo riconoscimento. Inaspettatamente, il giovane chiede di guidare per un giorno il carro del Sole. Il padre, che ha commesso l'imprudenza di giurare su Stige, inorridisce e tenta di dissuaderlo; è infine costretto a mantenere la promessa. Salito sul carro, Fetonte si dimostra incapace di tenere a freno i cavalli; lo conduce fuori dal suo corso ordinario, rischiando di incendiare l'Universo. Ed è allora che il sommo Zeus interviene, abbattendolo con il fulmine e facendo precipitare Fetonte, uccidendolo.³¹

Si tratta di un mito il cui senso è del tutto scomparso alla nostra sensibilità: il solo fatto di doverlo narrare di nuovo, anche solo per sommi capi, pare una circostanza eloquente. Eppure è una parabola che nei tre secoli dell'età moderna troveremo un po' dappertutto: in letteratura, in teatro, in pittura. Come altri due miti «aerei» a finale tragico, Icaro e Prometeo, anche Fetonte si ricollegava all'ammonimento dell'apocope paolina *Noli altum sapere*. Tanto Icaro quanto soprattutto Prometeo conobbero poi, al crollo dell'antico regime, una metamorfosi dei significati

30 Cfr. LOUIS-FRANÇOIS DU BOUCHET DE SOURCHES: *Mémoires sur le règne de Louis XIV*, vol. I, a cura di GABRIEL-JULES DE CONSAC, ARTHUR BERTRAND DE BROUSSILLON, MICHEL CHAMILLART e ÉDOUARD PONTAL. Parigi: Hachette, 1882, pp. 67-68 [gennaio 1682].

31 Come fonti principali cfr. HESIODUS: *Theogonia* (986 sgg.), PAUSANIS: *Periegesis* (I, 4, 1; II, 3, 2), HYGINUS: *Fabulae* (152, 156, 260), DIODORUS SICULUS: *Bibliotheca historica* (V, 23). – APOLLODORUS: *Bibliotheca* (II, 14, 4), ma in particolare PUBLIUS OVIDIUS NASO: *Metamorphoseon libri* (I, 748-II, 339) e TITUS LUCRETIVUS CARUS: *De rerum natura* (V, 396).

che ne trasformò le imprese sacrileghe in antesignane dell'audacia intellettuale e della laicità della ricerca; trasmutazioni di senso che ne determinarono la sopravvivenza, anche nel discorso comune.³² Rispetto agli altri due, Fetonte conobbe invece un'ancor più notevole intensità d'impiego in antico regime come *caveat* nella specie politica, intendendosi per il carro del Sole il trono e quindi lo Stato. Accedere al trono, pretendere il comando dello Stato senza averne alcun titolo, capacità, diritto era inteso come un attentato all'ordine che poteva persino condurre all'estinzione dell'intero genere umano. Il caso – afferma un commentatore ovidiano di metà Seicento – della «ambitieuse et temeraire audace d'un ieune Prince, auquel le glorieux desir de commander ne fait rien moins concevoir qu'une vaine idée de l'Empire de l'Univers».³³

Nel sistema di ammaestramento scolastico tramite mito, la vicenda di Fetonte ricade, almeno in prima istanza, nel genere *ambition*, che a detta del padre Thomassin è la più violenta, irragionevole e potenzialmente pericolosa tra le passioni. Si ricollega subito a seguire al problema del sovvertimento delle gerarchie, dato che non era concesso «de nous élever les uns sur les autres contre les loix de la police ancienne de l'Etat où nous vivons. Car c'est toujours violer les loix divines, de troubler la police paisible de l'Etat où Dieu nous a placez». In quanto ribellione contro l'ordine di Dio, «l'ambition renverse les Etats», mette in pericolo la pace e l'integrità stessa del Creato. Al contrario,

«[...] c'est la loy naturelle et divine, c'est la loy éternelle de Dieu, qui veut que dans les desordres que la peché a causez, l'ordre se rétablisse par l'obeissance que les uns rendent aux autres legittimement établis en dignité, et autorisez par la Providence divine, pour estre les Lieutenans visibles du Dieu invisible qui gouverne l'Univers.»³⁴

32 Ronsard accorpava insieme Icaro e Fetonte per sentenziare: «Bien meilleure est souvent la mediocre vie | Sans pompe, sans honneur, sans embuscade d'envie» (PIERRE RONSARD: *Discours à M. de Cheverny*, in IDEM: *Œuvres complètes, texte de 1578*, vol. 4, a cura di HUGUES VAGANAY. Parigi: Garnier, 1923, p. 447). Sul tema, cfr. CARLO GINZBURG: «L'alto e il basso. Il tema della conoscenza proibita nel Cinquecento e Seicento», IDEM: *Miti emblemici spie. Morfologia e storia*. Torino: Einaudi, 1992, pp. 107-132 e su Prometeo, cfr. RAYMOND TROUSSON: *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*. Ginevra: Droz, 2001.

33 NICOLAS RENOARD: «XV Discours sur les Metamorphoses d'Ovide, contenans l'explications morale des Fables», OVIDIUS: *Les Metamorphoses d'Ovide traduites en prose françoise*, vol. 2. Parigi: La Coste, 1650, p. 127.

34 THOMASSIN: *La Méthode*, vol. 3, 1682, p. 232-233: «Omnis Potestas à Deo. Qui potestati resistit, Dei ordinationi resistit; dit Saint Paul en parlant des Rois et des Magistrats civils, qu'il declare estre les Vicaires et les Ministres de Dieu, *Dei enim minister est*».

Nella Francia della prima età moderna, la declinazione politica del mito di Fetonte ritorna sempre nei momenti di grave crisi di sistema: guerre di religione oppure Fronda. Ad esempio, in una «mazarinade» pubblicata anonima nel 1651 e intitolata *La Cheute de Phaëton*, veniva esplicitata per intero l'emblematica del rapporto Re-Stato-sudditi nell'analoga triade Sole-carro-cavalli.³⁵ Il carattere polemico e contestatario del *pamphlet* obbligava a parlare chiaro, a didascalizzarne la chiave in questa forma: «Le Trosne de vostre Majesté et le Char du Soleil est la mesme chose»:

«Il porte sa lumière et respand ses rayons partout les parties du monde, et il n'y a point de climat ny de terres où la renommée n'ait fait retentir la magnificence et les forces de vostre Royaume. [...] Les chevaux de ce Char du Soleil plains de feux et de flâmes representent vos Peuples remplis de la vivacité naturelle aux François, mais encore plus de l'ardeur et du zeile incroyable à soutenir vostre Royale auctorité, et à porter la gloire de vostre Majesté iusques au delà des mers; mais ces chevaux sont fort sensibles et ces Peuples très-difficiles à gouverner [...]»

L'anonimo *frondeur* reclamava in tal modo, al governo del carro dello Stato, la mano del sovrano, il tredicenne Luigi XIV, re dall'età di cinque anni ma ancora ben lontano dalla pratica diretta del comando. «Il est nécessaire», insisteva, «que le Roy gouverne luy-mesme son peuple».³⁶ Anche in questo caso il riferimento a fatti e persone era chiaro: la «chiave» conduceva a una sola persona, ad un unico colpevole. Fatte le dovute correlazioni biografiche, l'usurpatore e Fetonte di turno non era altri che il ministro del giovane re, il cardinale Giulio Mazzarino (1602–1661).³⁷

35 Sul genere, rimandiamo a CHRISTIAN JOUHAUD: *Mazarinades. La Fronde des mots*. Parigi: Aubier Montaigne, 1985.

36 «Il faut absolument une main Royale qui le conduise, et que le Soleil luy-mesme les regente, ou biens ils paroissent impatiens et mangeant leur frain se tourmentent, ne pouvvant souffrir le poids ny le mouvement d'une autre main, tant illustre et habille qu'elle puisse estre. Il est necessaire que le Roy gouverne luy-mesme son peuple [...]; sa presence et sa parole, sa conduite et sa veuë donnent un tout autre mouvement à cette vaste machine du Royaume. [...]. A ce propos un bon sujet disoit autrefois à son prince, vous estes le chariot et le Cocher du Peuple». Altra cosa, invece, un qualsiasi ministro, che «comme il n'est pas le Pere ny le Roy du peuple, il ne peut avoir les sentimens ny les tendresses de l'un ny de l'autre: Et les sujets, quelque soûmission qu'ils apportent aux ordres et volonte de leur Prince, ne ressent point les douces et fortes impressions de la nature, pour celuy qui n'est pas leur Père ny leur Roy». Qui e sopra [ANONIMO]: *La Cheute de Phaëton par un vieux gaulois, revestu et interpreté de nouveau. Présenté au Roy par un parisien*. Parigi: s.typ., 1651, p. 6, corsivi nostri.

37 Benché nel *pamphlet* Mazzarino non venga mai nominato, anche «Phaëton a empêché une bataille entre deux armées, comme Mazarin à Cassel; il a un parent, Cygnus, et trois soeurs, comme Mazarin un neveu et trois nièces». CÉLÉSTIN MOREAU: *Bibliographie des Mazarinades*, vol. 1. Parigi: Renouard, 1850, p. 213.

La connotazione in senso politico del mito di Fetonte era antichissima. Come personaggio nocivo alla comunità già compare nelle *Vite dei Cesari* di Gaio Svetonio (c. 69 DC–post 122), nel giudizio di Tiberio (42 AC–37 DC) circa la tutt'altro che promettente indole del giovane Caligola (12 DC–41): «Caio vive per la propria rovina e per quella di tutti gli altri: io sto allevando in lui una serpe per il popolo romano e un Fetonte per l'Universo». ³⁸ Ma con la stessa accezione, lo sconsiderato figlio di Climene e del Sole era già presente nell'alta tradizione latina: in Anneo Seneca (4 AC–65 DC), in Valerio Marziale (38 o 41 DC–104), soprattutto nel libro II delle *Metamorfosi* di Ovidio (43 AC–17 o 18 DC), che ne garantiranno popolarità e continuità lungo tutto il Medioevo. ³⁹ Nelle moralizzazioni ovidiane tardo medievali, Fetonte, capace di provocare l'Apocalisse, è figura dell'Anticristo («par Phaeton peut on Antecrist entendre»); il peccato d'orgoglio, è un delitto contro le gerarchie terrene, cui invece era forza «[se] soubzmettre à raison et à mesure *selon sa condition*», così da rispettare volontà e disegni di Dio. ⁴⁰

Azione illegittima, peccato morale dovuto ad un'indole cattiva unita a scarse facoltà di discernimento: così viene commentata la parabola di Fetonte dai mitografi maggiori del secondo Rinascimento, come Natale de' Conti (1520–1582). ⁴¹ Si noti però che l'accezione politica della vicenda, indirizzata al tema della usurpazione dinastica, fu un fatto squisitamente francese: sollecitato da un ordinamento politico esposto a periodiche crisi di fragilità degli assetti, dovute il più delle volte a successioni al trono precoci e improvvise, sempre accompagnate da gravi disordini. Fetonte conobbe infatti una formidabile intensità d'impiego nella Francia delle guerre di religione di secondo Cinquecento, attraverso libelli, incisioni, *placards*, e

38 SVETONIUS GAIUS TRANQUILLUS: *De vita Caesarum*, IV, 11: «Quod sagacissimus senex ita prorsus perspexerat, ut aliquotiens praedicaret exitio suo omniumque Gaium uiuere et se natricem [serpentis id genus] p(opulo) R(omano), Phaethontem orbi terrarum educare».

39 Cfr. RAYMOND CHEVALLIER: «Le mythe de Phaéon d'Ovide à G. Moreau. Formes et symboles», *Colloque Présence d'Ovide*, a cura di RAYMOND CHEVALLIER e Conseil Scientifique de l'Université de Tours. Parigi: Les Belles Lettres, 1982, pp. 387–439. — BRUNO Poulle: «Phaéon et la légitimité d'Auguste», *Pouvoir des hommes, signes des Dieux dans le monde antique. Actes des rencontres de Besançon (1999–2000)*, a cura di MICHEL FARTZOFF, ÉLISABETH SMADJA e ÉVELYNE GENY. Besançon: Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité, 2002, pp. 125–134.

40 OVIDIUS: *Ovide moralisé en prose (texte du quinzième siècle)*, edizione critica con introduzione di CORNELIUS DE BOER. Amsterdam: North-Holland Publishing Company, 1954, p. 86, corsivo nostro: «Tresbucha jadis Lucifer de paradis par son orgueil, car il se voulut aparier à Dieu son createur, mais il en fut de par Dieu tresbuchié es abysses infernaux comme le plus maudit de toutes les creatures qui oncques furent. [...] Mais Dieu, qui ses loyaulx servans n'oublye, secourra son espouse Sainte Eglise et confondra le dampné Anticrist ou puits d'enfer en corps et en ame. Et puis après advendra par après que ciel et terre et mer ardront. Et lors la terre se ouvrira et les abismes descouvriront, dont les felons persecuteurs et orgueilleux de ce monde se trouveront molt esbahiz et dampnez à perdition».

41 [NATALE DE' CONTI]: *Mythologie, ou Explication des Fables, oeuvre d'eminente doctrine, et d'agréable lecture*. Parigi: Chevalier et Thiboust, 1627, pp. 537–543.

poi in teatro.⁴² Specie in pieno Seicento, i commentatori e chiosatori francesi delle *Metamorfosi* ovidiane interpretavano le istruzioni finali dispensate dal Sole su come guidare il carro, come una lezione sulla politica e sul governo impartita attraverso l'allegoria. Così, ad esempio, nella più diffusa tra le volgarizzazioni ovidiane di pieno Seicento:

«Tiens leur la bride courte, autrement tu n'en pourrais ioüir quand ils seront une fois eschauffez [a]. Et ne pense pas que ton chemin soit d'aller couper droict ces cinq cercles, qui divisent la Ciel, il y a une large carriere qui s'estend en travers sur les trois Zones du milieu, sans entrer dedans celles qui sont autour de l'un et de l'autre Pole, c'est par là qu'il te faut passer [b], et suivre toujours la piste des roües que tu y verras assez apparentes [c]. Mais afin qu'également le Ciel et la terre reçoivent la chaleur avec la lumière, ne va pas trop bas, et ne monte pas trop haut: car l'un feroit que tu bruslerois le Ciel, et l'autre que tu embrazerois la face de la Terre [d]. Pour aller serieusement, tiens tousiours le milieu: Et de crainte que tu ne sois emporté, ou trop à la main droite du costé du dragon, voisin du Pole Arctique, ou à la gauche vers l'Autel, qui est l'Antarctique, ton vray chemin est celuy d'entre-deux [e]; suis-le mon fils, ie ne te puis rien dire davantage. Ie laisse le succès de ton dessein à la Fortune, et la prie qu'en te favorisant [f], elle ait plus de soin de ta vie que tu n'en as toy mesme.»⁴³

Perciò, spiegava a seguire Nicolas Renouard (post 1600–c.1655), l'autore della versione, i popoli devono avvertire chiaramente che sono governati dalla mano del padrone; e questi non può essere altri che il loro legittimo re. Redini strette in mano, la condotta dello Staro mira soprattutto a sopire, non a eccitare la violenza sempre latente nel basso popolo [a]. La politica di antico regime si dispiega attraverso una scienza del governo, la Ragion di Stato: ed è un lavorio lento, prudente, paziente [b], dove punto di riferimento essenziale, indispensabile, è ancora e sempre l'esempio degli antichi [c]. Occorre poi mostrare equità: essere attenti a beneficiare grandi e piccini [d], secondo un principio di saggia moderazione che si identifica coll'eterno *giusto mezzo* aristotelico [e]. Questa condotta, prudente benché risoluta ed energica, è l'unica che consenta di far fronte agli improvvisi rovesci di Fortuna [f], come anche alle mene sediziose dei sudditi infedeli e riottosi, più spesso *grands*

42 Rimandiamo unicamente a JEAN-BAPTISTE BELLEAU: *Phaëton. Bergérie tragique, sur les guerres et les tumultes civils*. Lyon: de Harsay, 1574; più in generale a FRANÇOISE BARDON: *Le portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII. Mythologie et politique*. Parigi: Picard, 1974; per la forma del placard politico cfr. CHRISTIAN JOUHAUD: «Lisibilité et persuasion. Les placards politiques», *Les usages de l'imprimé*, a cura di ROGER CHARTIER. Parigi: Fayard, 1987, pp. 309-342.

43 OVIDIUS: *Les Metamorphoses d'Ovide*, vol. I, 1650, p. 61.

e *princes*: in allegoria, le spaventose figure dello Zodiaco che si pongono a ostacolo del regolare corso del carro del Sole.⁴⁴ Altre volte sono i cavalli che trainano il cocchio, un basso popolo sempre esposto a facili manipolazioni, a ribellarsi «contre ceux auxquels il doit obeïr», a dover essere ricondotto a sottomissione.⁴⁵

CIÒ DI CUI NON ERA LECITO PARLARE

Nel *Phaëton* di Versailles la parte di politica «vissuta» si appoggia sul fatto che già in origine il mito narrava la storia di un riconoscimento paterno finito male, una legittimazione. Fetonte è infatti il figlio di un dio e di una mortale, un semidio. E benché egli venga legittimato dal Sole, che lo accoglie alla sua corte riconoscendolo come figlio proprio, non contento pretende – e con l'inganno, ottiene – di succedergli nelle mansioni. È un sovvertimento dell'ordine del Cosmo. La disuguaglianza tra il padre e la madre decretano l'illegittimità e la patente inaccettabilità delle pretese di Fetonte: in fil di metafora, guidare il carro dello Stato pur non avendone titolo dinastico. Si tratta in parole povere di una usurpazione del diritto di nascita. Non è un caso che nei libri di emblemi la presentazione al Sole da parte di Climene del proprio figlio ricadesse sotto il motto «Noblesse des bastardz demetie».⁴⁶

Tutto ciò non direbbe ancora niente, se non sapessimo che in vita sua Luigi XIV ebbe almeno quattro, forse sei favorite principali, e più di una dozzina di figli illegittimi.⁴⁷ Tutti i sopravvissuti, la metà, furono da lui legittimati per decreto sovrano: forniti di titoli nobiliari, di cariche a corte e nell'esercito. A loro favore, il re ordì e poi impose alleanze matrimoniali di altissimo lignaggio che get-

44 RENOARD: «XV Discours sur les Metamorphoses d'Ovide», 1650, p. 128: «Ce qui favorise son incostance és Estats, ce sont les ialouses menées des seditieux subiets, lesquels en traversant le repos de leur Prince, s'efforcent par tous moyens d'avancer sa ruine; et s'ils ne l'attaquent l'espé au poing, ils font pour le rendre odieux, courir de scandaleux discours au prejudice de sa reputation, et de ceux qu'ils sçavent tenir les premiers rang près de luy. Ce sont les furieuses bestes, qui doivent espouvanter un Prince, lequel prend en main le gouvernail d'une Republique: ce sont les Taureaux, les Centaures, les Lions, et les Scorpions qui se rencontrent devant luy». Renouard fu avvocato e «Historiographe du Roi», Luigi XIII; su questi temi cfr. ÉTIENNE THUAU: *Raison d'État et pensée politique à l'époque de Richelieu*. Parigi: Colin, 1966.

45 «Et ces Chevaux indomptez, lesquels pour escume n'ont que le feu en bouche, ne representent-ils pas naïvement la nature indomptable d'un Peuple, qui ne desrobe iamais plus effrontément son insolence que contre ceux auxquels il doit obeïr? Ce farouche animal ainsi que les coursiers du Soleil, a plus besoin du frein pour le contenir en son devoir que de l'esperon, qui resveille ses furies». RENOARD: «XV Discours sur les Metamorphoses d'Ovide», 1650, p. 128.

46 BARTHÉLÉMY ANEAU: *Imagination Poétique, traduite en vers François, des Latins et des Grecs, par l'auteur mesme d'iceux*. Lyon: Macé Bonhomme, 1556, p. 88.

47 Cfr. RÉNÉ DE BELLEVAL: *Les Batârdz de la Maison de France*. Parigi: Vivien, 1901, pp. 203-212, che ne censisce in tutto sedici, otto maschi e otto femmine: una con ignota, sei con Mademoiselle de La Vallière, otto con Madame de Montespan, una con la duchessa de Fontanges.

tarono nel più nero sconforto le famiglie dell'alta aristocrazia del sangue, coinvolte loro malgrado in quello che esse subirono, senza mai ribellarsi apertamente, come una degradazione.⁴⁸ Non sorprende perciò che la munifica affezione mostrata dal re verso i suoi *batârds* fosse oggetto di dissidi e celati risentimenti; che fosse intesa come uno scandalo e una minaccia in una corte attraversata da una perenne lotta di cordate d'interesse e di fazioni. Si pensi solo alla sorda ribellione dei duchi e pari di Francia di fronte al conferimento della parìa a due figli avuti dal re con la marchesa de Montespan (1640–1707), ritenuti i più pericolosi della nidiata – il duca di Saint-Simon (1675–1755), ad esempio, ne fece una malattia.

Per la corte, quello dei bastardi del re rappresentava perciò un problema politico maggiore. Ciò che venne imputato al sovrano furono questi «*attachements qu'il a fait trop éclater*», il frutto avvelenato di una «*passion criminelle à laquelle il n'a été que trop sensible, et qui a fait assez de bruit dans le monde*».⁴⁹ Nella società di antico regime i pericoli per la dinastia potevano venire unicamente dalle *élites*; dai corpi privilegiati e dall'*entourage* stesso del re. In totale assenza di spazi di confronto politico e di un sistema d'informazione, i fatti relativi all'amante in carica del re, la sua parabola di ascesa e la sua caduta costituivano una delle poche facce visibili della politica. Né si trattava di solo *gossip*, quanto di una *politique* cortigiana impegnata nella gestione e difesa di interessi ben altrimenti vitali. Se in carica, attorno all'amante del re si forma spontaneamente un partito potentissimo, che profittando dell'intimità della favorita con un sovrano che è fonte delle leggi e massimo dispensatore di privilegi, giunge a disporre del *patronage* regale con inusitata larghezza: il conferimento ad arbitrio di titoli, nomine, cariche a corte e nell'esercito, pensioni, appalti.⁵⁰

Così era la politica barocca: specie se consacrato dalla nascita di uno o più *batârds* del re, il *clan* di una favorita rappresenta un blocco di potere capace di esercitare un'influenza straordinaria nell'intricata lotta tra le fazioni della corte. Di qui

48 Questa ad esempio la reazione della principessa Palatina, sposa di Monsieur, fratello unico del re e madre del futuro reggente, conosciuto il progetto di Luigi XIV: far sposare due dei suoi bastardi avuti dalla Montespan a due dei figli della coppia principesca. «*Mon déplaisir est causé par mes enfants, pour lesquels le Roi a des projets bizarres que je raconterai à Monsieur de Polier sera de retour ici. Mes ennemis vendent mes enfants et mon et leur seigneur, afin de me précipiter dans le plus grand des malheurs. Je n'en puis dire davantage pour l'instant*». ÉLISABETH-CHARLOTTE DU PALATINAT DUCHESSE D'ORLÉANS: lettera a Étienne Polier de Bottens, Parigi, 25 marzo 1688, in MADAME PALATINE: *Lettres françaises*, a cura di DIRK VAN DER CRUYSSÉ. Parigi: Fayard, 1989, p. 80; si tenga presente che in originale la parte di testo citata è in tedesco, in una lettera interamente in francese.

49 ÉZECHIEL SPANHEIM: *Rélation de la cour de France en 1690*, a cura di MICHEL RICHARD. Parigi: Mercure de France, 1973, p. 40.

50 Sul tema cfr. SHARON KETTERING: *Patrons, Brokers and Clients in Seventeenth-Century France*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1986, nonché EMMANUEL LE ROY-LADURIE – JEAN-FRANÇOIS FITOU: *Saint-Simon ou le système de la Cour*. Parigi: Fayard, 1997.

la necessità, specie da parte del re, di dissimulare per confondere le acque, seminare il dubbio circa l'esatta identità della favorita del momento. «Il craint plus que chose du monde de faire dire qu'il est gouverné», ne deduceva l'aristocratico e libertino Roger de Bussy-Rabutin (1618–1693), cugino di Madame de Sévigné (1626–1696), esiliato nelle proprie terre proprio perché autore di una scandalosa *Histoire amoureuse des Gaules* e della *France galante*: due opere che vertevano proprio sull'argomento proibito degli amori del re.⁵¹ Ma a parte i pettegolezzi e lo scandalo, il silenzio del re serviva prima di tutto a disorientare gli ambiziosi, a scoraggiare la loro brama d'unirsi alla cordata vincente, e dunque la costituzione di fazioni ancor più popolate e potenti.

Comprensibile allora, che la corte fosse attentissima a qualsiasi cenno di cambio della guardia, e questo benché fosse necessario far finta di non vedere né sapere niente.⁵² «Comme je ne sais sur cela que les bruits du monde», ne scrisse la Grande Mademoiselle de Montpensier (1627–1693), «je n'en dirai pas davantage». Cugina prima del re, dovette subire in prima persona i veti matrimoniali del capofamiglia, sottomettendosi. Eppure, su questi argomenti la stretta consegna del silenzio le era chiara, forse a nessun altro quanto a lei: «il n'appartient pas ni à moi ni à personne de raisonner sur ce que nos maîtres font, même sur ce qu'en disent les autres».⁵³

Pure, erano fatti troppo importanti per passare completamente sotto silenzio, per non finire sotto costante osservazione, sollevando continui commenti, congetture: sempre a voce e in privato, s'intende; mai per iscritto. La questione che interessa direttamente *Phaëton*, quella cioè dei figli avuti dal re con la Montespan, trapassava i confini del semplice biasimo morale per approdare alla sfera del peccato. Trattandosi di una donna sposata, la *liaison* costituiva un insulto aperto a Dio e al sacramento del matrimonio.⁵⁴ Quanto al sovrano stesso, sacrato dall'unzione, era

51 ROGER DE BUSSY-RABUTIN: lettera al padre René Rapin, Chateau, 2 settembre 1677, in ROGER DE BUSSY-RABUTIN COMTE DE BUSSY: *Correspondance avec sa famille et ses amis (1666–1693)*, vol. 3, nuova edizione rivista su manoscritti di LUDOVIC LALANNE. Parigi: Charpentier, 1858–1859, p. 341 [lettera n. 1147].

52 Piuttosto eloquente, un caso relativo a Madame de Ludres, in carica per breve tempo nel 1677: «sur la seule opinion qu'elle était aimée par le Roi, toutes les princesses et toutes les duchesses se levaient à son approche, même en présence de la Reine, et ne s'asseyaient que lorsque Mme de Ludres leur en faisait signe, tout comme cela se passait avec Mme de Montespan. Et c'est par cette marque de distinction donné a Mme de Ludres que la Reine apprit cette nouvelle infidélité du Roi, car personne ne lui en avait encore parlé, craignant qu'elle n'en fit son rapport à celui-ci». PRIMI VISCONTI: *Mémoires sur la cour de Louis XIV. 1673–1681*, introduzione e note di JEAN-FRANÇOIS SOLNON. Parigi: Perrin, 1988, p. 155.

53 ANNE-MARIE-LOUISE D'ORLÉANS DUCHESSE DE MONTPENSIER: *Mémoires*, prefazione di CHRISTIAN BOUYER, vol. 2. Parigi: La Fontaine, 1985, p. 113.

54 Cfr. MARIE-FRANCE HILGAR: «Madame de Maintenon et le duc du Maine», *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, 10–11/2 (1999), pp. 259–267; per una sintesi cfr. MICHEL DE DECKER: *Madame de Montespan. La Grande Sultane*. Parigi: Perrin, 1985, ma anche PIERRE CLÉMENT: *Madame de Montespan et Louis XIV. Étude historique*. Parigi: Didier, 1868.

pur sempre responsabile della salvezza del regno. Si riteneva infatti che se il re peccava, l'ira di Dio non sarebbe ricaduta unicamente su di lui, ma sul popolo ch'egli amministrava per conto del Padre Eterno.⁵⁵

«Il n'y a rien qui rend les Princes plus méprisables que la lubricité»: nel confronto coi sensi, l'eroe, specie se è principe o sovrano, poteva facilmente «perdre son jugement, son courage, son autorité et sa conscience».⁵⁶ Sia chiaro, però, che i risvolti moralistici del problema trovarono eco soprattutto dentro la corte. Il resto dei sudditi non risultò affatto interessato agli aspetti erotici della polemica e dello scandalo. Al contrario: i pochi che ne ebbero notizia mostrarono di simpatizzare con l'inesauribile intraprendenza amorosa del sovrano, non solamente per scontato gregarismo maschile. Madame de Sévigné raccontò di aver conosciuto un'ostessa della più remota provincia, al corrente dei fatti e per nulla scandalizzata dalla figliolanza adulterina del re. Una diffusa complicità popolare per le prodezze amoroze del re è riscontrabile infatti nei rapporti delle spie di polizia almeno fino a metà Settecento, quando la nascente *opinion publique* ne fece uno dei motivi portanti di diffamazione per la monarchia.⁵⁷ Ma prima di quel momento, gli esclusi da quel gioco serio, malinconico e impegnativo che fu la corte,⁵⁸ dalla diretta partita per la spartizione dei privilegi, guarderanno con tendenziale simpatia e persino con una punta di fiera alla poligamica intraprendenza e all'esuberanza genitoriale del loro re. Altra cosa, i diretti interessati al gioco.

La favorita, e peggio ancora i bastardi del re, andavano ad occupare spazi e ad intercettare risorse a palese detrimento e in feroce concorrenza con tutta la nobiltà di corte, persino del diretto e legittimo *entourage* familiare del sovrano. Si consideri tra l'altro che la politica inaugurata in quegli anni da Luigi XIV nei confronti della Spada, con la revisione delle patenti di nobiltà, aveva provocato un improvviso irrigidimento dell'ideologia del sangue e del principio ereditario, e un conseguente giro di vite nella pratica delle legittimazioni.⁵⁹ Invece, proprio nel

55 «Le roi restait toujours sous l'œil de Dieu. Il n'était pas responsable de sa seul âme et de son seul salut, mais du salut de son royaume. Dieu ne frappe pas toujours en sa personne un roi qui pèche, mais en son royaume. Aucun de ses actes n'est donc indifférent. Pour des esprits religieux, les péchés du roi menaçaient la nation dans son existence, la blessaient dans sa conscience, deviennent pour le royaume un sujet de déchirement». GEORGES COUTON: *La chair et l'âme. Louis XIV entre ses maîtresses et Bossuet*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1995, p. 12.

56 JEAN-BAPTISTE DELAFAILLE: *L'Idée parfaite du véritable Héros, Formée sur les Maximes des Anciens, et des Modernes*. Amsterdam: Roger, 1700, pp. 98 e 100 [xxx. *La Pureté du Héros*].

57 Cfr. ROBERT DARNTON: *Libri proibiti. Pornografia, satira e utopia all'origine della Rivoluzione francese*, trad. it. Milano: Mondadori, 1997, pp. 141-168, nonché MME DE SÉVIGNÉ: lettera a Mme de Grignan, Villeneuve-le-Roi, 18 agosto 1677, in EADEM: *Correspondance*, vol. 2, 1974, p. 525 [lettera n. 600].

58 «La vie de la cour est un jeu sérieux, mélancolique, qui applique». JEAN DE LA BRUYÈRE: *Œuvres*, a cura di GUSTAVE SERVOIS. Parigi: Hachette, 1865, p. 325.

59 Cfr. ancora LE ROY LADURIE – FITOU: *Saint-Simon*, 1997, pp. 143-180, nonché PHILIP F. RILEY: *A*

momento di questa doppia stretta giuridica e ideologica sulla *batârdise*, il sovrano mostrava gestire il *patronage* regio a largo vantaggio delle proprie amanti e dei propri legittimati. Si calcola ad esempio che il castello di Clagny, fatto costruire dal re per la Montespan, fosse costato alle casse del regno la colossale cifra di tre milioni di lire torinesi: «c'est le palais d'Armide!», commenterà dopo una visita Madame de Sévigné, che fu a lungo una collaterale del *clan* Montespan.⁶⁰

Ultima questione, più grave ancora, l'inquietante ipoteca accesa attorno alla successione dinastica dall'atto di ratifica delle legittimazioni: un problema di cui nessuno osava dire apertamente. Il Re Sole ebbe dalla regina Maria Teresa di Spagna (1638–1683) un unico figlio maschio, il Gran Delfino. Al momento della messa in cantiere del *Phaëton* di Lully i legittimati maschi erano addirittura quattro: uno era figlio di Mademoiselle de La Vallière (1644–1710) – il conte di Vermandois (1667–1683), sedicenne e già Ammiraglio di Francia – e gli altri tre di Madame de Montespan: il duca del Maine (1670–1736) e i conti di Vexin (1672–1683) e di Toulouse (1681–1737), rispettivamente di tredici, undici e cinque anni. Tutti potenziali *Fetonti*.

Ciò che faceva paura ai nemici del *clan* dei legittimati era la formula utilizzata nei decreti emanati da Luigi XIV nel 1673 e 1681, noti attraverso la diffusione di fortunati *factums* a stampa: asserti che parevano aprire vasti, inquietanti spazi a un imponderabile pervertimento del disegno di Dio.⁶¹ L'esistenza fisica dei legittimati metteva di fatto in discussione uno dei vantaggi della *royauté*: la certezza della legittimità successoria. «Si un Roi meurt», si afferma in uno qualsiasi dei tanti manuali di conversazione, «son Fils prend sa place, et plusieurs Regnes ne paroissent qu'un Regne continüé».⁶² Potere, ruolo, numeri del *clan* Montespan non potevano

Lust for Virtue: Louis XIV's Attack on Sin in Seventeenth-Century France. Westport: Greenwood Press, 2001.

60 «Vous ne sauriez vous représenter le triomphe où elle [Mme Montespan] est au milieu de ses ouvriers, qui sont au nombre de douze cents; le palais d'Apollidon et les jardins d'Armide en sont une légère description. La femme de son ami solide [il re, dunque la regina] lui rend ses devoirs, et toute la famille [reale] tour à tour. Elle passe nettement devant toutes les duchesses». MME DE SÉVIGNÉ: lettere a Mme de Grignan, Parigi, 7 agosto e 3 luglio 1675, in EADEM: *Correspondance*, vol. 2, 1974, p. 38 e vol. 1, 1972, p. 749 [lettere n. 410 e 398].

61 Soprattutto il fatto che i legittimati potessero godere «de tous et semblables droits, facultez, et privileges dont les Enfants naturels et legitimes des Rois nos prédecesseurs ont accoûtumé de jouïir et user dans nôtre Royaume [...] non obstant tous Edits, Ordonnances, Déclarations, Arrêts, et Reglemens, Coûtumes et Usages à ce contraires, ausquelles nous avons dérogré et dérogeons par ce Présents: CAR TEL EST NOSTRE PLAISIR, etc.» Cfr. *Lettres de Legitimations de Louis-Auguste duc du Maine, Louis-Cesar comte de Vexin, et Louise-Françoise de Nantes. Extrait des Ordonnances Royaux, Decembre 1673*, in *Lettres de Legitimation Accordées par les Roys Henry Quatre et Louis Quatorze En faveur de leurs Enfants naturels*. S.l.: s.typ., [1681], p. 11.

62 ORTIGUE DE VAUMORIÈRE: *L'art de Plaire*, 1701, pp. 307-308; con argomenti non dissimili da quelli già impugnati da Hobbes nel *Leviathan*, si affermava «qu'il y a plus de douceur et plus de sureté de n'obéir qu'à un Maître, que si l'on étoit contraint d'en reconnoître plusieurs. Il est certain que la

che gettare nella più cupa disperazione i vertici di una famiglia reale ossessionata dalla minaccia di una usurpazione dinastica che avrebbe potuto aprire la strada ad un'altra guerra civile. Per forza di cose, a corte, i gesti, le azioni, i discorsi della favorita e dei legittimati erano sotto l'attenzione di tutti. Specie quelli del maggiore dei tre, il duca del Maine, considerato fin da piccolo come un prodigio d'intelligenza e amatissimo dal padre. «On ne veut point qu'il l'appelle *mon papa*»; eppure Madame de Sévigné racconta che un giorno, a tavola e in presenza del re, il piccolo «se mit à boire et follement s'écria: «À la santé du Roi, mon père!» Et puis se jeta, en mourant de rire sur Mme de Maintenon». ⁶³

Tutti episodi che suscitavano orrore nella corte e persino in un vecchio *frondeur* libertino come Bussy-Rabutin, suscitando gravi segnali d'insofferenza dall'interno stesso della famiglia del re. Tale il caso del ciclo pittorico di Saint-Cloud, portato a compimento da Pierre Mignard (1612–1695) tra l'estate del 1677 e quella dell'anno successivo su ordine di Monsieur, «frère unique du Roi» (1640–1701). Nel castello, il programma simbolico della *galerie d'Apollon* proponeva un chiaro rovesciamento polemico delle allegorie usualmente impiegate per incensare il re, che era fratello maggiore del committente. Nel ciclo, oggi scomparso assieme al resto del palazzo, Fetonte vi appariva non più mentre cadeva fulminato alla guida del carro, ma in ascesa, nel momento stesso in cui veniva legittimato dal Sole su pressante istanza di Climene. Titolo, *Clymène présentant Phaéton à Apollon*: ⁶⁴ stessa figura, lo si ricorderà, dell'emblema «Noblesse des bastardz dementie».

Nel rispetto delle forme e sempre per via allegorica, era il massimo il grado di dissenso cui si potesse attingere. Andare oltre sarebbe stato un affronto; significava fomentare uno scandalo ed entrare in aperto dissidio col capofamiglia, portare la discordia all'interno della casata regnante. Ora, almeno in linea di principio il re non era tenuto a dare spiegazioni circa le proprie decisioni, sia politiche che personali. Come capo della famiglia regnante, disponeva i matrimoni di principi del sangue, che ricadevano sotto la sua diretta autorità, preoccupandosi unicamente di seguire le ragioni della politica dinastica. Non rendere conto a nessuno era poi

division se met aisément entre les Personnes que partagent la Souveranité»; solo la monarchia era in grado di preservare lo Stato dall'azione «des factions que l'on forme pour une élection de cette importance», e dalle guerre civili che ne sarebbero derivate.

63 «Je ne sais pourquoi je vous dis ces deux choses-là: ce sont, je vous assure, les moindres». MME DE SÉVIGNÉ: lettera a Mme de Grignan, Parigi, 7 agosto 1676, in EADEM: *Correspondance*, vol. 2, 1974, p. 363 [lettera n. 534].

64 Cfr. GÉRARD SABATIER: *Versailles ou la figure du roi*. Parigi: Albin Michel, 1999, pp. 207–215. Per altri due esempi di guerra ideologica per mezzo di cicli freschivi, cfr. ROBERTO ZAPPERI: *Eros e Controforma. Preistoria della galleria Farnese*. Torino: Bollati Boringhieri 1994. — GERARDO TOCCHINI: *Minacciare con le immagini. Tintoretto: gli affreschi scomparsi della «Casa Barbariga» e la svolta ideologica del patriziato veneziano*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2010.

una regola politica maggiore, in un ambito in cui il segreto era considerato una virtù necessaria all'arte del governo. Si diceva con orgoglio che «*jamais la conduite des François ne fut si impénétrable, qu'elle l'est sous le Regne de Louis le Grand*». Essendo questa la prassi, qualsiasi critica all'azione del re, non era solamente da ritenersi destituita di ogni autorità, ma fuori di ogni possibile logica. «*Ainsi*», deduceva ma al contempo intimava il solito manuale di comportamento,

«[...] demeurons d'accord, que dans une Conversation qui regarde les affaires d'État, nous ne devons parler du Roi qu'avec des louanges qui lui sont deuës, sans craindre que l'on nous puisse accuser de flatterie. Les envieux de sa gloire sont contraints de se taire, ou de parler comme nous.»⁶⁵

A corte era necessario ubbidire e conformarsi alla volontà del re, certo: ma è quel che affermava la propaganda.⁶⁶ Negli ultimi decenni, gli studi storici sono giunti ad una progressiva e assai drastica revisione dello schema sociologico della *höfische Gesellschaft* canonizzato da Norbert Elias (1897–1990). Grazie ad indagini più sistematiche ed estese, una ricerca su fonti più solide e condotta con metodi e obiettivi più adatti allo scopo, studiosi come Sharon Kettering (1942–2010), Emmanuel Le Roy-Ladurie, Jeroen Duindam sono arrivati a formulare tesi storicamente più convincenti. Si è capito, ad esempio, che l'assolutismo fu un'impresa a larga partecipazione: un gioco di equilibri e di contrattazioni, dove la vecchia pratica dello scontro diretto era stata sostituita da forme meno cruente ma altrettanto efficaci di pressione sul piano del privilegio, sia a livello giurisdizionale che soprattutto patrimoniale. Anche sulla scena di Versailles, adesione, sottomissione e obbedienza erano più spesso il risultato di un gioco di scambi e di compensazioni, frutto di accordi basati su una reciproca convenienza.⁶⁷ Questo per dire che volente o nolente, una qualche risposta Luigi XIV la doveva pur dare, e fornire una spiegazione di quel che stava accadendo. Specialmente adesso che la critica veniva dai suoi più stretti famigliari.

65 ORTIGUE DE VAUMORIÈRE: *L'art de plaire*, 1701, pp. 298 e 303.

66 «D. A quoi sont obligez les personnes qui sont à la Cour? R. À se conformer à l'esprit et aux manières qui y dominant. D. Y a-t-il quelque chose de fixe et de réglé à la Cour pour l'esprit et les manieres de se mettre et d'agir? R. Non, tout dépend de la disposition de l'esprit et du cœur du Prince qui regne». CHEVIGNY: *La Science des personnes de la Cour*, vol. 3, 1706, pp. 1-2).

67 Cfr. NORBERT ELIAS: *La società di corte*, trad. it. Bologna: Il Mulino, 1980. – KETTERING: *Patrons, Brokers and Clients*, 1986. – NICHOLAS HENSHALL: *The Myth of Absolutism: Change and Continuity in Early Modern European Monarchy*. Londra, New York: Longman, 1992. – LE ROY LADURIE – FITOU: *Saint-Simon*, 1997, pp. 507-520. – JEROEN DUINDAM: *Vienna and Versailles: The Court's of Europe's Dynastic Rivals, 1550–1780*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003 e IDEM: «Norbert Elias e la corte d'età moderna», *Storica* 16 (2000), pp. 7-30.

NEL LABIRINTO DELLE «CHIAVI»

La risposta di rassicurazione e di smentita fu, per l'appunto, il *Phaëton* di Jean-Baptiste Lully. Una versione pubblica e «ufficiale» dei fatti, autorizzata e insieme ufficiosa, intesa a difendere per via allegorica l'onorabilità dell'azione e delle intenzioni del re. Si trattò, in definitiva, di negare su tutta la linea, affermando che non era successo niente. Tanto rumore per nulla, dato che non era mai venuta meno la vigilanza del re circa il rispetto dei limiti propri al suo ruolo di rappresentante di Dio in terra, di *summa* degli interessi dei corpi sociali del reame e infine della monarchia stessa, quale custode delle leggi fondamentali del regno.

Dunque: la legittimazione dei *batârd*s sì, perché era concessa e già largamente praticata dal nonno, Enrico IV (1553–1610); una cessione illegittima, impropria della guida dello Stato: quella, mai. Era come assicurare, attraverso la parabola di Fentonte, che mai uno dei *batârd*s avrebbe messo mano alle redini del carro dello Stato. La messa in scena dell'opera non coincise poi che con il punto d'inizio del declino del *clan* Montespan, un lungo processo di liquidazione della fazione condotto per gradi, accompagnato come di regola da larghissime compensazioni.⁶⁸ Per quel che riguarda invece i tempi della gestazione di *Phaëton*, che andò in scena a Versailles a inizio gennaio 1683, occorre tener d'occhio le cronologie.

Dopo una lunga attesa, il 16 agosto 1682, proprio a Versailles, la legittima sposa del Gran Delfino, Maria Anna Vittoria di Baviera (1660–1690), dava alla luce il duca di Borgogna (1682–1712): finalmente un erede maschio, e legittimo. Un grande sollievo per i molti nemici del *clan* dei legittimati, considerando che la coppia era sposata da più di due anni. Due settimane dopo, il numero di settembre del *Mercur Galant* già annunciava la messa in cantiere di *Phaëton*, specificando che era per ordine del re.⁶⁹

Una tempistica perfetta, anche se corre l'obbligo di dire fin da adesso che – almeno per questa fase della storia del *Phaëton* di Quinault e di Lully – non esiste alcuna prova diretta tale da dimostrare che la sua messa in cantiere fosse stata pensata proprio per segnalare alla corte la caduta del *clan* Montespan. Fino alla conclusione di questa ricostruzione, procederemo per semplice via indiziaria, accontentandoci di accompagnare alla forza del contesto storico una convergenza di segnali a conforto di questa tesi che – a dire il vero – si è mantenuta per adesso piuttosto elevata.

68 Solo nel 1691 la favorita fu costretta a lasciare Versailles, dopo un lungo periodo di «quarantena» iniziato già a fine 1683, l'anno di *Phaëton*, per le nozze morganatiche del re con Madame de Maintenon, cfr. DECKER, *Madame de Montespan*, 1985, pp. 128–136; CLÉMENT: *Madame de Montespan et Louis XIV*, 1868, pp. 137–159.

69 «Il faut vous apprendre que M. de Lully travaille à l'opéra de *Phaëton*. Il doit estre pour le Roy». *Mercur Galant*, settembre 1682, I, p. 84.

Guardiamo intanto il libretto dell'opera; ci accorgeremo che come da prassi, vi sono esaltati ad arte unicamente alcuni aspetti del mito.⁷⁰ Notiamo, per iniziare, che orgoglio e ambizione di Fetonte vengono fomentati da un battibecco, uno scontro diretto del protagonista con un figlio *legittimo* di Zeus e di un'altra dea, Isis – un principe di nome Epaphus che «dans la dispute il luy conteste sa naissance, vantand la sienne qui a été déclaré authentiquement par Jupiter».⁷¹ La lite, cominciata di fronte ad un gruppo ristretto di persone fidate, diventa ben presto pubblica per la presenza di cortigiani, sacerdoti, principi stranieri, trasformandosi *ipso facto* in un affare di Stato.⁷² Di qui, la necessità per il protagonista di non accontentarsi solamente del riconoscimento formale di paternità, ma di ottenerne una «marque publique de la ligitimation»; il che lo condurrà ad estorcere con l'inganno «l'honneur extravagant de conduire pendant un jour le char lumineux de son Père»: «un grand signe et un beau triomphe sur son Rival».⁷³

In tutto ciò, Clymene viene dipinta da Quinault non meno cùpida del figlio; preda di un carattere imperioso, iracondo e arrogante, che ben potrebbe essere esemplato su quello, celebre a corte e noto anche agli ambasciatori stranieri, della Montespan.⁷⁴ Sappiamo tra l'altro che Quinault vantava gravi motivi di risenti-

70 Per l'impiego seicentesco delle fonti classiche, sempre selezionate, espurgazione e adattate ai costumi e alla morale del presente, rimandiamo a un classico intramontabile, ROGER ZUBER: *Les «belles infidèles», et la formation du goût classique*, nuova ed. Parigi: Albin Michel, 1995.

71 Parigi, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 3452, RÉNÉ-LOUIS PAULMY D'ARGENSON: *Notices sur les œuvres de théâtre*, 312v. Questo il battibecco nel libretto di Quinault: «EPAPHUS Craignez le Dieu dont je tiens la naissance; | Craignez son foudroyant couroux. | PHAETON Je me flatte de l'esperance | Que tous les Dieux ne seront pas pour vous. | Mon Pere est le Dieu favorable | Qui respand le jour en tous lieux: | Tout s'anime par luy, sans luy rien n'est aimable; | Sans son divin éclat, une nuit effroyable | Couvriroit à jamais nos yeux. | Non, rien n'est comparable | Au destin glorieux | Du plus brillant des Dieux. | EPAPHUS Mon Pere est le Dieu redoutable | Qui regit la Terre et les Cieux: | Il peut, quand il luy plaist, d'un coup inévitable, | Renverser les audacieux. | Non, rien n'est comparable | Au destin glorieux | Du plus puissant des Dieux» (*Phaëton, Tragédie en Musique représenté par l'Académie Royale de Musique, Devant Sa Majesté à Versailles, le sixième jour de Janvier mil six cents quatre-vingt-trois*. Parigi: Ballard, 1683, pp. 33-34 [III, III]); cfr. lo stesso tipo di scena in L'HERMITE DE VAUZELLE: *La Cheute de Phaeton, tragédie*. Parigi: Besongne, 1639. – ÉDME BOURSAULT: *Phaëton, comédie, suivant la copie [1691]*. Parigi: Guignard, 1720, pp. 44-45 [II, v].

72 È ciò che avviene al passaggio tra la II e la IV scena dell'atto III dell'opera, che improvvisamente si riempie di tutti i personaggi della corte d'Egitto: «Phaeton, Epaphus, Merops, Clymene, Libye, les deux Roys tributaires de Merops. Troupes de Peuples differents. Troupes de Jeunes Egyptiennes, et de Jeunes Egyptiennes, qu'on pris soin de choisir et de parer magnifiquement pour porter de riches Offrandes. Troupe de Prestesse de la Déesse Isis». QUINAULT: *Phaëton*, 1683, p. 34).

73 Parigi, Bibliothèque de l'Arsenal, PAULMY D'ARGENSON: *Notices*, 312v. Coetaneo e amico di Voltaire, poi ministro di Luigi XV, nei suoi commentari teatrali il marchese d'Argenson offre precisi riferimenti ai sottotesti delle *pièces* da lui riassunte e analizzate, dedicando una particolare attenzione agli snodi politici delle trame.

74 «Ambiguum Clymene precibus Phaëthontis an ira | mota magis dicti sibi criminis» (OVIDIUS: *Metamorphoseon libri*, trad. it. di PIERO BERNARDINI MARZOLLA, vol. I. Torino: Einaudi, 1979, pp. 765-

mento personale verso la favorita, che per alcuni anni era riuscita ad estrometterlo dalla collaborazione con Lully a vantaggio di due protetti del *clan*, Nicolas Boileau e il grande Jean Racine.⁷⁵ È evidente, però, che la fragilità della personale posizione di Quinault, e ancor più lo stretto controllo dell'*Académie des Inscriptions*, gli impedissero di agire completamente di testa propria, senza un preciso mandato da parte del re.

Se Ovidio raccontava di una Climene furiosa perché provocata, mantenendosi incerto se fosse stata «spinta più dalle preghiere del figlio o dall'ira per essere stata messa sotto accusa», nel libretto di Quinault la madre di Fetonte vi è descritta invece come una pericolosa intrigante, che agisce consapevolmente e dopo lunga premeditazione. Era lei il vero motore di tutta la vicenda: pronta a tutto pur di favorire la «Gloire» del figlio e la sua ascesa («Vostre Gloire, mon Fils, est mon unique envie»), colpevole al punto di contrarre un matrimonio d'interesse con il re d'Egitto nascondendogli per lungo tempo la vera paternità del figlio.⁷⁶ Nel libretto, la pertinacia della donna giungeva al segno di ignorare persino gli ammonimenti degli dèi: un vaticinio oracolare, sconosciuto alle fonti e da lei stessa sollecitato, che intimava alla madre e al figlio di desistere dal richiedere il riconoscimento. In questa scena di profezia, se il figlio viene apostrofato come stupido temerario, un giovane facinoroso inabile a discernere il pericolo in cui si stava gettando, è la madre ad essere investita della piena responsabilità di una catastrofe annunciata, causata unicamente da un'insensata ambizione covata da anni e nutritasi di intrighi («Tremblez pour vostre Fils, *ambitieuse Mère*»)⁷⁷.

766); «d'une humeur fière, impérieuse, pleine d'artifice et capable d'emportement». SPANHEIM: *Relation*, 1973, p. 42; cfr. Parigi, Bibliothèque de l'Arsenal, PAULMY D'ARGENSON: *Notices*, 312v.

75 Il retroscena della vicenda è narrato in NICOLAS BOILEAU: *Fragments d'un prologue d'Opéra, Œuvres supplémentaires de Boileau Despréaux*, in NICOLAS BOILEAU-DÉSPREUX – CHARLES BROSSETTE: *Correspondance*, a cura di AUGUSTIN-NICOLAS LAVARDET. Parigi: Techener, 1858, pp. 461-466.

76 «CLYMENE Vostre gloire, mon Fils, est mon unique envie. | Après l'amour du Dieu dont vous tenez la vie | Jusqu'à l'himen d'un Roy j'eûs peine à m'abaisser; | Mais pour vous mettre au Throsne il falloit m'y placer. | Le Roy veut vous offrir sa Fille et sa Couronne. | Je sçay que vous aimez Theone, | Et c'est cet amour que je crains. | Profitez du boheur que je mets en vos mains, | Meritez la Grandeur suprême | [...] Mon Fils, n'en doutez point, vous confonderez l'Envie, | C'est du Pere du Iour que vous tenez la vie, | Vous pouvez vous vanter d'un sort si glorieux | [...] PHAËTON Ma gloire esclattera de l'un à l'autre Pole; | L'envieux Epaphus se verra démentir». QUINAULT: *Phaëton*, 1683, pp. 38 e 40 [III, vi], corsivi nostri.

77 Questa, per esteso, la profezia: «PROTÉE La Sorte de Phaëton se découvre à mes yeux. | Dieux! je frémis! Que voy-je! ô Dieux! | Tremblez pour vostre Fils, *ambitieuse Mere*. | Où vas-tu jeune Temeraire? | Tu dois trouver la mort dans la gloire où tu cours. | En vain le Dieu qui nous eclaire | En pâlisant pour toy se declare ton Pere; | Il doit servir à terminer tes jours. | Tu vas tomber, n'attens plus de secours. | Le Ciel fait tonner sa colere. | Tremblez pour votre Fils, *ambitieuse Mere*». *Ibidem*, p. 15 [I, viii], corsivi nostri.

Resta da interpretare il finale: il ruolo del Sole, ma soprattutto l'intervento del sommo Giove, ben sapendo che in entrambi i casi siamo di fronte a due distinte immagini-attributo tradizionali dello stesso Luigi XIV.

Per antica regola, nella mano che abbatte il ribelle col fulmine, ovvero «en Jupiter vengeur, s'unissent l'empereur et dieu puissant»; il padre Thomassin, si richiama più volte all'autorità dei Padri della Chiesa per affermare che in allegoria vigeva una perfetta sovrapposibilità dello Zeus tonante degli antichi con Dio onnipotente.⁷⁸ È probabile allora che Quinault e l'*Académie* avessero inteso ordire uno sdoppiamento dello stesso Luigi nelle due figure del Sole e di Giove, peraltro autorizzato dalla dottrina dei due corpi del re.⁷⁹

In parole povere: se il Sole (il corpo *mortale*, e perciò *fallibile*) poteva aver errato, facendosi estorcere con l'inganno il più pericoloso tra i *serments indiscrets*, potenzialmente nocivi allo Stato, Giove (il corpo *mistico*, *infallibile*) provvedeva ad abbattere col fulmine l'indegno postulante che non si era saputo accontentare: l'ambizioso incapace di restare nei ranghi.⁸⁰ Un'ipotesi coerente col messaggio che riteniamo si intendesse far passare alla corte e che si accorda in modo sorprendente con una massima poi attribuita al Re Sole dalla propaganda regia: «Je n'ai qu'un fils; mais j'aimerois mieux qu'il mourût, que s'il n'étoit pas honnête homme, et qu'il devint par-là nuisible à ses peuples».⁸¹ Proprio negli stessi anni e sempre nell'ambito della simbologia solare, la netta distinzione tra un Luigi XIV inteso come entità materiale, corporea e attiva della regalità (*Soleil*) e quella mistica, ordinatrice suprema (*Dieu*), veniva riaffermata dal compendioso *Apollon François* del giurista Brice Bauderon de Senecey (1643–1737), che argomentava in questo modo la dottrina del re duplice come *Deitas Imago*:

78 Rispettivamente, CHEVALLIER: «Le mythe de Phaëton», 1982, p. 403 e THOMASSIN: *La Méthode*, vol. 1, 1681, pp. 463-479 e vol. 3, 1682, pp. 1-12: «Les Poëtes ont reconnu un seul Dieu, supreme, modérateur de l'Univers, sous le nom de Jupiter».

79 Rimandiamo a ERNST KANTOROWICZ: *I due corpi del re. L'idea di regalità nella teologia politica medievale*, trad. it. Torino: Einaudi, 1989. Per l'età moderna a SERGIO BERTELLI: *Il corpo del re. Sacralità del potere nell'Europa medievale e moderna*. Firenze: Ponte alle Grazie, 1990.

80 Così andrebbe interpretato il senso dell'esortazione finale del Sole, in OVIDIUS: *Metamorphoseon libri*, II, v. 95-100: «Le monde tout rempli d'une infinité de thresors possède tant de diverses richesses, regarde ce qui te plaist au Ciel, ou sur la mer ou sur la terre, et me le demande, tu és assuré de n'estre point refusé. Il n'y a que mon chariot auquel ie te prie de ne penser point». Cfr. OVIDIUS: *Les Metamorphoses d'Ovide traduites en prose françoise*, vol. 1, 1650, p. 59.

81 GABRIEL BROTIER: *Paroles mémorables, recueillies par G. B., ancien bibliothécaire du Collège Louis-le-Grand, et membre de l'Académie des Inscriptions et de Belles-Lettres*. Parigi: Pierres, 1790, p. 202. «LE SOLEIL à Momus Quel usage fait-il d'une bonté si grande?» (BOURSAULT: *Phaëton, comédie*, 1720, p. 62 [IV, v]). Ricordiamo per inciso che Boursault non fu solamente autore di testi comici, ma anche di un trattato politico intitolato *Le véritable étude des souverains* e proprio «dedié à Monseigneur le Dauphin» (Parigi: Barbin, 1671).

«Le Soleil n'estant qu'une creature purement materielle, et *un corp sans ame*; quelque lumineux qu'il soit, ne peut estre considéré que comme *l'ombre de Dieu*. Il n'appartient qu'à LOUIS XIV Roi de France et de Navarre, *de mesme qu'à ses devanciers et à ses successeurs*, d'estre la vivante et la plus parfaite Image de Dieu vivant; et de prendre la qualité sans égale de Fils aîné de JESUS-CHRIST, et de l'Eglise qui est son épouse.»⁸²

Quanto allo sdoppiamento in sé, *Phaëton* non è certo la sola tra le *pièces* allegoriche in lode del re, anche in generi diversi dall'opéra, dove la figura di Luigi agisce in contemporanea attraverso due o più dei suoi molti attributi allegorici. Tutti, indistintamente, erano il frutto dell'inesauribile *vis* allegorico-normativa della *Petite Académie*.⁸³

In estrema sintesi, e ammesso che questa interpretazione sia corretta, nel *Phaëton* di Lully il corpo terreno del sovrano (il Sole) governa, accollandosi il rude compito della conduzione del carro dello Stato, uno sforzo diuturno «où les forces d'un Dieu ne suffisent qu'à peine»;⁸⁴ scandisce il tempo e dà il ritmo al mondo; nutre le colture e procura ai popoli l'abbondanza. Il corpo mistico (Giove) veglia che l'ordine naturale terreno non venga mai sovvertito; paladino della fede, difende il legittimo erede al trono ingiustamente oltraggiato, ne ripristina i diritti e raffermandolo nella posizione che gli è dovuta per nascita; se necessario, abbatte col fulmine coloro che non rispettano le leggi di Dio e del regno; preserva così l'universo dall'anarchia e dalla catastrofe.

82 BRICE BAUDERON DE SENECEY: *L'Apollon François, où le Parallele des Vertus Heroïques du Tres-Auguste, Tres-Puissant et Tres Invincible Roy de France et de Navarre Louis Le Grand XIV. de ce nom, Avec les proprietiez et les Qualitez du Soleil*. Macon: Piget, 1684, pp. 81-84, corsivi nostri: «Ces trois qualitez divines, de Seul, de Lumineux, et de Bienfaisant luy conviennent beaucoup mieux, qu'à l'Astre qui nous éclaire; puisqu'il est seul Souverain dans ses Royaumes, par une autorité qui releve immédiatement de celle de Dieu; puisqu'il éclaire l'Univers, non pas par une lumière materielle et perissable, mais par l'éclat celeste de ses vertus, et par le brillant immortel de sa renommée; puisqu'il fait autant de bienheureux, qu'il a de sujets et d'alliez. De maniere que son éloge se trouve parfaitement compris e ces trois mots, *C'est l'image de Dieu*».

83 Su Luigi XIV come «Roi-Panthéon», cfr. JEAN-PIERRE NÉRAUDAU: *L'Olympe du Roi-Soleil. Mythologie et idéologie royale au Grand Siècle*. Parigi: Les Belles Lettres, 1986, pp. 63-70.

84 QUINAULT: *Phaëton*, 1683, pp. 45-49 [IV, 1]: «LE SOLEIL Vos desirs vont plus loin que la puissance humaine, | C'est trop pour un Mortel de tenter un effort | Où les forces d'un Dieu ne suffisent qu'à peine [...] J'ay fait un indiscret serment [...] PHAETON [...] Il est beau qu'un Mortel jusques aux Cieux s'éleve, | Il est beau mesme d'en tomber».

DA UN SECOLO ALL'ALTRO:
LA DISPERSIONE DEI SIGNIFICATI

Allegoria complessa e delicata, degna davvero dei venti passaggi di controllo dell'*Académie des Inscriptions* denunciati dalle fonti, e che si presta a conferire al *Phaëton* del 1683 il titolo di opera più «politica» tra quelle prodotte dalla coppia Lully-Quinault. Ai fini della corte, la versione ufficiale adombrata in *Phaëton* giungeva utile per indicare la caduta in disgrazia e uno smantellamento del *clan* Montespan che in verità era appena agli inizi; magari già deciso dal re, ma che pure non era segnalato da alcun atto concreto, avvertibile.⁸⁵ Quanto alla disputa in sé, l'andata in scena dell'opera all'indomani dei festeggiamenti per la nascita del duca di Borgogna, rappresentò invece un modo piuttosto efficace per mettervi un punto fermo, dare un limite ed elevare un solido argine a contenimento del dissenso; per riaffermare davanti a tutta la corte l'insindacabilità del criterio di legittimità nell'ordine di successione al trono. Un pubblico risarcimento che il re doveva soprattutto alla propria famiglia, dopo gli scandali suscitati dalla sua politica di legittimazione dei bastardi.

Non sarà un caso allora, che esaurite le otto recite di Versailles, proprio l'erede legittimo, il Gran Delfino, decidesse di fare personalmente la propria comparsa a Parigi, nel teatro di città, ad una recita del *Phaëton*. Lo farà di nuovo espressamente nel 1692, alla *réprise* di quell'opera «qui n'avoit pas été joué depuis plusieurs années, et qui parut avec de nouveaux embellissemens».⁸⁶ *Phaëton* fu «aussi le premier Opéra que Louis XV ait honoré de sa présence» nel 1721; e ancora: il figlio di lui, Delfino (1729–1765) e padre di Luigi XVI (1754–1793), se la fece allestire espressamente dal teatro di città nel 1743 per potervi assistere di nuovo, e in pubblico.⁸⁷ Troppo, per non dedurne che agli occhi di tutti quei legittimi eredi al trono di Francia l'opera non costituisse ormai, ancora a distanza di decenni, una specie di tradizione di

85 Il primo, clamoroso, sarebbe avvenuto solo due anni dopo, nel gennaio 1685, quando alla ex favorita venne comunicato che avrebbe dovuto lasciare il vasto appartamento che occupava al piano nobile della reggia di Versailles e trasferirsi al piano terra, in un alloggio più piccolo. Si consideri che ancora nel 1682 il dodicenne duca del Maine era stato nominato dal padre governatore del Languedoc, poi principe di Dombes e conte d'Eu; un altro *batârd*, il fratello, conte de Toulouse, legittimato nel 1681, fu nominato Ammiraglio di Francia proprio nel 1683, all'età di cinque anni, pochi mesi dopo l'andata in scena di *Phaëton*; cfr. ancora DECKER: *Madame de Montespan*, 1985.

86 Rispettivamente, *La Gazette de France*, 1 mars 1683 e *Mercure galant*, novembre 1692, p. 313.

87 CLÉMENT – LA PORTE: *Anecdotes dramatiques*, vol. 2, 1775, p. 55 e Parigi, Bibliothèque de l'Opéra, ms. Réserve 954, *Secretariat de la Maison du Roi, dépêches relatives à l'Opéra (1704–1775)*: istruzioni a M. Thuret, Versailles, 10 giugno 1743, 133r: «Mgr le Dauphin se propose d'aller de demain en huit jours à l'Opéra, et souhaite voir la représentation de Phaeton, je vous en donne avis afin que vous preniés tous les mesures nécessaires pour faire répéter cet opéra, et tout ce qui est nécessaire pour la mettre au Théâtre».

famiglia, e persino qualcosa di più: lo spettacolo dove si riaffermava il principio della legittima successione dinastica.

Emblematico è il caso della ripresa parigina del 1721, quando *Phaëton* venne scelto dal reggente Luigi Filippo d'Orléans (1674–1723) per celebrare l'incoronazione dell'undicenne Luigi XV (1710–1774) e le sue nozze con la principessa delle Asturie, l'«Infanta regina» (1718–1781). Si ricordi che cerimonia e festeggiamenti chiudevano ufficialmente la lunga e tribolata successione al trono di Luigi XIV, morto sei anni prima, nel 1715. Come noto, per decisione del gran re gli ultimi tre anni del regno avevano visto allungarsi nuovamente, sul futuro della dinastia, l'ombra minacciosa di Fetonte. Nel 1712, nell'arco di pochi mesi un'epidemia, prima di vaiolo e poi di morbillo, si era portata via quasi tutta la discendenza maschile dei *succésibles* al trono di Francia. Prima il Gran Delfino, poi il duca di Borgogna con la Delfina (1685–1712), infine il loro figlio maggiore, il duca di Bretagna (1707–1712), terzo Delfino e pronipote del re. Le speranze in una successione legittima erano tutte riposte nella vita di un bimbo di appena due anni e dalla salute malferma, il superstite quarto Delfino, duca d'Anjou e futuro Luigi XV. Fu in questa difficile circostanza che il vecchio re maturò la decisione di violare le leggi fondamentali del regno, concedendo il titolo di principi del sangue ai bastardi della Montespan, decretando l'eventuale successione alla corona del duca del Maine, del conte di Tolosa e dei loro discendenti maschi, in caso di morte del duca d'Anjou. Nel testamento dove affidava la reggenza al nipote, Luigi Filippo d'Orléans, riservava però al duca del Maine l'educazione dell'unico erede al trono.⁸⁸ Morto il re, il reggente provvederà a metterne al sicuro la discendenza cassando l'editto e revocando al duca del Maine la tutela del piccolo. Solo nel 1718, al termine di una estenuante guerra giudiziaria e di *pamphlets* nota come *querelle des princes*, questo figlio del re e della Montespan fu tolto definitivamente di mezzo perché coinvolto nella congiura Cellamare. Arrestato, rinchiuso per due anni nel castello di Doullens, il colpo fermava per sempre le ambizioni politiche di Fetonte, il più pericoloso tra i *batârd*s del Re Sole.⁸⁹

Perciò, nel 1721 la scelta dell'opera cui far assistere «pour la première fois dans sa vie» l'unico discendente diretto, legittimo e superstite di Luigi XIV assumeva un significato piuttosto preciso, perché segnava il trionfo definitivo della dinastia su quel che ne rimaneva del *clan* dei legittimati. Esibendo in teatro sano e salvo alla nobiltà di Francia quel ragazzino di undici anni, il reggente, figlio maggiore di «Monseigneur, frère unique du roi», accreditava se stesso come lo Zeus ch'era stato capace di abbattere Fetonte per la seconda e ultima volta: quella buona. Smentiva

88 Cfr. BLUCHE: *Louis XIV*, 1986, pp. 860–866 e 871–875.

89 Per una sintesi, cfr. EMMANUEL LE ROY-LADURIE: *L'Ancien Régime*, vol. 2: *L'absolutisme bien tempéré (1715–1770)*. Parigi: Hachette, 1991. — IDEM — FITOU: *Saint-Simon*, 1997, pp. 385–506.

tra l'altro il diluvio di sediziose voci che da anni lo accusavano di covare segreti progetti di usurpazione del trono. Mostrava, al contrario, di aver saputo portare a termine il compito affidatogli sul letto di morte dal gran re; di aver consegnato all'incoronazione e al matrimonio l'erede legittimo dei Capetingi.

A distanza di quasi quattro decenni i protagonisti, ma anche il pubblico erano gli stessi di un tempo. Come nel 1683 il messaggio era indirizzato a loro, i *politiques* della corte, e come consuetudine delle grandi *réjouissances* regali «l'Opéra était gratis, mais on n'y entrait que par billets». ⁹⁰

Certo, può ben darsi che in trentotto anni e nel giro di una o due generazioni, col mutare dello scenario politico una parte dei significati allegorici dell'opera si fossero perduti. Il problema trattato era incredibilmente lo stesso, ma è anche noto che a quelle date il pubblico, specie quello di città, avesse iniziato a mostrare una certa disaffezione per il *répertoire royal*. Agli occhi dei più giovani le opere di Lully apparivano via via sempre più incomprensibile. Negli anni della Reggenza il repertorio lirico della corte del Re Sole regge ancora la scena, e tuttavia, vista nel 1719, *Isis* (1677) sembrò a quel pubblico «froide et dénuée d'action»; *Bellerophon* (1679) ottenne solo un «succès médiocre», fosse stato a causa dell'imperizia degli attori o «que la tristesse du sujet en ait été la cause»; solo *Roland* (1685) ricevette l'onore delle armi, ma come «un opéra en possession de réussir». ⁹¹

Non che nei libretti d'opera l'allegoria non venisse più praticata, ben al contrario. Solo che le morali escogitate per il gran re da Quinault e dalla *Petite Académie* erano ormai invecchiate, almeno quanto lo era il vecchio patto del pubblico con l'ideale autoritario della monarchia ieratica. Negli anni della Reggenza quello del *répertoire royal* era un universo di sottomissioni e di obbedienze nel quale nessuno si identificava più, specie la nobiltà. Ancora qualche anno, e nel 1738 una ripresa di *Atys* (1676) vide consumarsi la disfatta del capolavoro dell'*opéra louisquatorzième*, sommerso da un oceano di sbadigli. «Nos jeunes femmes l'ont trouvé triste et vieux, et nos jeunes gens qui n'y ont trouvé que du sentiment, et qui ne connaissent point la langue, n'ont fait que bâiller dans les scènes les plus intéressantes». ⁹² Quanto ai significati politici originari di quel repertorio, si erano andati esaurendo con

90 Qui e sopra, EDMOND-JEAN-FRANÇOIS BARBIER: *Journal historique du règne de Louis XV*, vol. 1, a cura di ARTHUR DE LA VILLEGILLE. Parigi: Renouard, 1847, pp. 112-113 [16 novembre 1721]; cfr. *Le Mercure*, novembre 1721, part. pp. 123-124.

91 [BOINDIN]: «Lettre première sur l'Opéra», pp. 123-124.

92 [ANONIMO]: *Nouvelles de la Cour et de la Ville concernant le monde, les arts, les théâtres et les lettres (1734-1738)*, a cura di ÉDOUARD-MARIE BARTHÉLÉMY. Parigi: Rouveyre, 1879, pp. 55-56 [24 gennaio 1738]: «On donna avant-hier la 1^{re} représentation d'Atys, et quoique cet opéra puisse passer pour le chef-d'oeuvre de la poésie et de la musique française, il n'a pas eu, à la honte du goût du siècle, tout le succès qu'on devait attendre [...]. L'exécution de cette reprise aussi n'est pas des plus parfaits». Per questi processi di «disaffezione», rimandiamo ancora a TOCCHINI: *La politica della rappresentazione*, 2012, pp. 269-281.

la scomparsa della vecchia corte: evaporati assieme al *dire et non dire* e alle «chiavi» trasmesse confidenzialmente, a voce bassa dei cortigiani, col passaparola. Riguardo a ciò, ne abbiamo casuale e preziosa testimonianza in una lettera privata data al 1727. Un documento che conferma inaspettatamente l'antica funzione del vecchio repertorio operistico; il suo statuto di officioso mediatore della versione del re, da indirizzare alle fazioni della corte. Un ruolo che ormai quasi nessuno era più in grado di riconoscerle in pieno Settecento. Nessuno, salvo qualche superstite della vecchia corte. Vediamo.

Ai primi di gennaio del 1727, Mademoiselle Aïssé (1693–1733) annuncia alla sua amica, Madame Calandrini, che di lì a pochi giorni l'*Académie Royale de Musique* intende riportare in scena *Proserpine* (1680), uno dei capisaldi del vecchio repertorio. «Je doute pourtant que cet opéra réussisse», scrive la giovane donna:

«Toute l'intrigue est une vieille maîtresse qui raconte ses vieilles amours, une petite fille qui cueille des fleurs et qui fait des guirlandes, un vieux cocher amoureux et brutal. Il n'y a donc qu'un épisode, *Alphée et Aréthuse*, qui fasse une scène assez touchante: tout le reste est froid, languissant et insipide.»

È una litania che abbiamo già sentito. Pretesa come eterna, neppure la dimensione «generica» dell'allegoria era ormai più comprensibile per la nuova generazione di spettatori. Pure, la dama non ancora ventinovenne, era pienamente al corrente delle pratiche culturali dell'aristocrazia; frequentava la corte e aveva ricevuto un'educazione consona al proprio rango. Tuttavia, si divertiva a mettere in parodia un narrato allegorico che sembra persino fiera di non arrivare a capire. Ma è nel prosieguo che arriva per noi la sorpresa:

«M. de Nocey me soutint, l'autre jour, que c'étoit le plus bel opéra du monde, et qu'il y avoit une allégorie qui le rendoit charmant.»

Chi era mai, questo Monsieur de Nocey? Charles de Nocey, signore di Fontenay-la-Chapelle (1664–1739) era un vecchio arnese della corte: un cortigiano di lungo corso. Intimo del reggente, era stato suo Gentiluomo di Camera, avendo fatto parte del ristretto circuito dei suoi *rouées*, tanto da meritarsi il soprannome «l'impertinent». Ciò che più interessa sapere qui è che era sempre stato a corte, fin da quando era paggio. Al momento della prima rappresentazione di *Proserpine*, nella Maison Royale di Saint-Germain-en-Laye, aveva già sedici anni; diciannove nell'anno della prima di *Phaëton*. Nocey era dunque un superstite della vecchia corte: un testimone orale del passaparola. La lettera di Mademoiselle Aïssé non riporta una parola della spiegazione diretta datale da lui; ma è nella risposta un po' piccata

della dama che fa finalmente la comparsa proprio il nome che ci saremmo attesi di udire da un superstite di quel mondo. «Je l'assurai qu'il pouvoit être agréable pour le personnage pour lequel il avoit été fait; mais que pour moi, qui méprisois souverainement madame de Montespan et qui ne l'avois jamais connue, sa rupture avec le roi, ses regrets, tout cela ne pouvoit m'émouvoir».⁹³

Quanto al *Phaëton*, fuori dal ristretto circolo della famiglia reale, non conobbe una sorte migliore delle altre opere del repertorio. L'ultima riesumazione sulla scena di città, data nel 1743 su esplicita richiesta del Delfino, fu anch'essa un mezzo fiasco. Si era già in un'epoca in cui forte era l'impressione che il repertorio lulliano sopravvivesse unicamente in ragione di un antico prestigio. Il pubblico si lamentò soprattutto del libretto, e della trama: insensata, brutale nel finale, denudata di ogni sentimento.⁹⁴ Nessuno avvertiva più il significato politico che le era sotteso, né era rimasto alcuno che fosse in condizione di rinnovare il passaparola: neppure Nocey, morto quattro anni prima all'età di 75 anni. Quanto al mito, poi, era anch'esso virtualmente morto, tanto ai fini del *gossip* che della politica vissuta, visto che a differenza del bisnonno Luigi XV si guardò bene dal legittimare alcuno della sua pur numerosa nidiata di *batârd*s.⁹⁵ A detta dei letterati, poi, in quel vecchio libretto v'erano ormai «choses qui peuvent paroître trop éloignées de la bienséance de nos mœurs». Volendone fare un esempio, soprattutto «les confidences de Clime-ne et la Scène d'Epaphus et de Phaëton»; insomma, quel che nessuno capiva più, era proprio la parte riferibile alla disputa genealogica e dinastica. «En général» si poteva affermare che «l'interêt est moins vif que dans bien d'autres Ouvrages du même Maître». Venuta meno ogni consapevolezza dei retroscena di un tempo, l'opera risultava insipida, indigeribile. Per questo pubblico di sessant'anni dopo, Quinault aveva sì «prodigué les beautés des Spectacles»; e tuttavia,

93 Qui e sopra, CHARLOTTE-ÉLISABETH AÏCHA dite MADEMOISELLE AÏSSÉ: lettera a Mme Calandrini, Parigi, 6-10 gennaio 1727, in Mlle AÏSSÉ: *Lettres à Madame Calandrini*, edizione rivista e annotata da JULES RAVENEL. Parigi: Gardes-Locou, 1846, p. 108 [lettera n. 4]. Sulla dama, poi celebrata da Saint-Beuve e dai fratelli Goncourt, cfr. ANNE SOPRANI: *Mademoiselle Aïssé, ou La Nymphé de Circassie*. Parigi: Fayard, 1991. Sul Nocey, del quale si era «beaucoup parlé pendant la régence», cfr. LOUIS MORERI: *Le grand dictionnaire historique*, vol. 7. Parigi: Libraires Associés, 1759, p. 1060. – FRANÇOIS-ALEXANDRE AUBERT DE LA CHESNAYE-DESBOIS – JACQUES BADIÉ: *Dictionnaire de la noblesse*, vol. 15. Parigi: Schlesinger, 1869, p. 3.

94 [ANONIMO]: *Lettre de M. de*** à Madame de*** sur les opéras de Phaëton et Hyppolite et d'Aricie*. [Parigi: Simon, 1743], pp. 4 e 6: «Les situations de Phaëton ne mettent point l'âme dans une agitation nécessaire à l'interêt. Si Quinault a eu pour objet de rendre l'ambition odieuse, et d'en faire desirer la punition, son objet n'est pas entierement rempli, l'indignation que l'on conçoit contre Phaëton, est assez légère; son incostance ne paroît guères criminelle, et l'ambition, ce me semble, y jouë un plus beau rôle que l'amour».

95 Cfr. ancora BELLEVAL: *Les batârd*s de la maison de France, 1901, pp. 213-216.

«en travaillant trop pour les yeux, il a cessé de parler au cœur: l'âme ne peut suffire à deux sentimens fort vifs; elle quitte l'un pour embrasser l'autre: on s'occupe de la pompe du Soleil ou de l'événement de la chute de Phaëton, et l'on néglige les intèrets de l'Amante qu'on ne revoit plus, et dont on ne se souvient guères.»⁹⁶

Nato da una questione di famiglia, *Phaëton* tornava ora ad esserlo in via più esclusiva ancora, pallido cimelio delle disavventure genealogiche della casa regnante ma anche dell'antica facoltà del monarca di imporre il silenzio alla corte: fornire la propria versione, formulare il corretto ordine di un discorso politico attraverso l'allegoria.

L'ultimo allestimento dell'opera ebbe luogo infatti a Fontainebleau nel 1753, per la sola corte, forse su istanza del Delfino, oppure – strane ironie della storia – per scelta di un'ennesima *favorite du roi*. Sarebbe stata l'ultima delle onnipotenti favorite della dinastia dei Borbone di Francia: Jeanne-Antoinette Poisson (1721–1764), più celebre come marchesa de Pompadour.⁹⁷

BIBLIOGRAFIA

FONTI MANOSCRITTE

Parigi, Bibliothèque de l'Arsenal, mss. 3448–3455, RÉNÉ-LOUIS PAULMY D'ARGENSON: *Notices sur les œuvres de théâtre*, 9 voll.

Parigi, Bibliothèque de l'Opéra, ms. Réserve 954, *Secretariat de la Maison du Roi, dépêches relatives à l'Opéra (1704–1775)*.

FONTI A STAMPA

[ANONIMO]: *La Cheute de Phaëton par un vieux gaulois, revestu et interpreté de nouveau. Présenté au Roy par un parisien*. Parigi: s.typ., 1651.

96 [ANONIMO]: *Lettre de M. de****, [1743], pp. 6–7.

97 Fu sicuramente una scelta della favorita, la ripresa del prologo dell'opera nel 1749 per un concerto nel teatro privato dei Petits-Appartements di Versailles, dove si esibivano unicamente nobili dilettanti, talvolta affiancati da professionisti dell'*Académie de Musique*, cfr. ADOLPHE JULIEN: *Histoire du Théâtre de Madame de Pompadour, dit Théâtre des Petits Cabinets*. Parigi: Baur, 1874, p. 45. Dato il contesto, neanche questa volta fu possibile neutralizzare allegorie imprevedute e «chiavi» indesiderate: «on a retranché le prologue de *Phaëton*, que l'on joua la dernière fois, comme je l'ai marqué, mais dont les paroles ne convenoient pas depuis la fausse-couche de Mme la Dauphine». CHARLES-PHILIPPE D'ALBERT DE LUYNES: *Mémoires sur la cour de Louis XV*, vol. 9, a cura di LOUIS DUSSIEUX e EUDORE SOULIÉ. Parigi: Firmin Didot, 1862, p. 314.

- [ANONIMO]: *Lettre de M. de*** à Madame de*** sur les opéras de Phaéton et Hyppolite et d'Aricie*. [Parigi: Simon, 1743].
- [ANONIMO]: *Nouvelles de la Cour et de la Ville concernant le monde, les arts, les théâtres et les lettres (1734-1738)*, a cura di ÉDOUARD-MARIE BARTHÉLÉMY. Parigi: Rouveyre, 1879.
- AÏSSÉ, CHARLOTTE-ÉLISABETH AÏCHA, dite M^{lle} A.: *Lettres à Madame Calandrini*, edizione rivista e annotata da JULES RAVENEL. Parigi: Gardes-Locou, 1846.
- [ALLETZ, PIERRE-JULIEN]: *Almanach parisien en faveur des étrangers et des personnes curieuses*. Parigi: Duchesne, 1765.
- ANEAU, BARTHÉLÉMY: *Imagination Poétique, traduite en vers François, des Latins et des Grecs, par l'auteur mesme d'iceux*. Lyon: Macé Bonhomme, 1556.
- BARBIER, EDMOND-JEAN-FRANÇOIS: *Journal historique du règne de Louis XV*, 4 voll., a cura di ARTHUR DE LA VILLEGILLE. Parigi: Renouard, 1847-1856.
- BAUDERON DE SENECEY, BRICE: *L'Apollon François, où le Parallele des Vertus Heroïques du Tres-Auguste, Tres-Puissant et Tres Invincible Roy de France et de Navarre Louis Le Grand XIV de ce nom, Avec les proprietes et les Qualitez du Soleil*. Macon: Piget, 1684.
- BELLEAU, JEAN-BAPTISTE: *Phaéton. Bergérie tragique, sur les guerres et les tumultes civils*. Lyon: de Harsay, 1574.
- BOILEAU-DÉSPREAUX, NICOLAS – CHARLES BROSSETTE: *Correspondance*, a cura di AUGUSTIN-NICOLAS LAVARDET. Parigi: Techener, 1858.
- [BOINDIN, NICOLAS]: *Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris*. Parigi: Prault, 1719.
- BOURSAULT, ÉDME: *Le véritable étude des souverains, dédié à Monseigneur le Dauphin*. Parigi: Barbin, 1671.
- BOURSAULT, ÉDME: *Phaéton, comédie, suivant la copie* [1691]. Parigi: Guignard, 1720.
- BROTIER, GABRIEL: *Paroles mémorables, recueillies par G. B., ancien bibliothécaire du Collège Louis-le-Grand, et membre de l'Académie des Inscriptions et de Belles-Lettres*. Parigi: Pierres, 1790.
- BUSSY-RABUTIN, ROGER COMTE DE: *Corrèspondance avec sa famille et ses amis (1666-1693)*, 6 voll., nuova edizione rivista su manoscritti di LUDOVIC LALANNE. Parigi: Charpentier, 1858-1859.
- CHAPPUZEAU, SAMUEL: *Le Théâtre françois, divisé en trois livres* [1674]. Bruxelles: Mertens et fils, 1867.
- CHEVIGNY, S. D. V. DE: *La Science des personnes de la Cour, de l'Épée et de la Robe, par demandes et par réponses*, 3 voll. Parigi: Nully, 1706.
- CLÉMENT, JEAN-MARIE-BERNARD – JOSEPH DE LA PORTE: *Anecdotes dramatiques*, 3 voll. Parigi: Duchesne, 1775.
- [CONTI, NATALE DE']: *Mythologie, ou Explication des Fables, oeuvre d'eminente doctrine, et d'agréable lecture*. Parigi: Chevalier et Thiboust, 1627.

- DANGEAU, PHILIPPE COURCILLON MARQUIS DE: *Journal*, 19 voll., a cura di EUDORE SOULIÉ, LOUIS DUSSIEUX, CHARLES-PHILIPPE DE CHENNEVIÈRES, FÉLIX-SÉBASTIEN FEUILLET DE CONCHES, PAUL MANTZ e ANATOLE DE MONTAIGLON. Parigi: Firmin Didot, 1854–1860.
- DELAFAILLE, JEAN-BAPTISTE: *L’Idée parfaite du véritable Héros, Formée sur les Maximes des Anciens, et des Modernes*. Amsterdam: Roger, 1700.
- [GAYOT DE PITAVAL, FRANÇOIS et al.]: *Bibliothèque des gens de cour, ou Mélange curieux*, 5 voll. Parigi: Le Gras, 1732.
- GROSE DE BOZE, CLAUDE: *Histoire de l’Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres depuis son Etablissement*. Parigi: Guerin, 1740.
- L’HERMITE DE VAUZELLE: *La Cheute de Phaeton, tragédie*. Parigi: Besongne, 1639.
- LA BRUYÈRE, JEAN DE: *Œuvres*, a cura di GUSTAVE SERVOIS. Parigi: Hachette, 1865.
- LA FAYETTE, MARIE-MADELEINE PIOCHE DE LA VERGNE, MME DE: *Mémoires*, a cura di EUGÈNE ASSE. Parigi: Librairie des Bibliophiles, 1890.
- La Gazette de France*, 1 maggio 1683.
- LE CERF DE LA VIÉVILLE, JEAN LAURENT: *Comparaison de la Musique Italienne et de la Musique Française*. Bruxelles: Foppens, 1705.
- Le Mercure* (1721–1723).
- Lettres de Légitimations de Louis-Auguste duc du Maine, Louis-Cesar comte de Vexin, et Louise-Françoise de Nantes. Extrait des Ordonnances Royaux, Décembre 1673, Lettres de Légitimation Accordées par les Roys Henry Quatre et Louis Quatorze En faveur de leurs Enfans naturels*. S.l.: s.typ., [1681].
- LUYNES, CHARLES-PHILIPPE D’ALBERT DUC DE: *Mémoires sur la cour de Louis XV*, 17 voll., a cura di LOUIS DUSSIEUX e EUDORE SOULIÉ. Parigi: Firmin Didot, 1860–1865.
- Mercur Galant* (1678–1714).
- MONTPENSIER, ANNE-MARIE-LOUISE D’ORLÉANS DUCHESSE DE: *Mémoires*, 2 voll., prefazione di CHRISTIAN BOUYER. Parigi: La Fontaine, 1985.
- MORERI, LOUIS: *Le grand dictionnaire historique*, 10 voll. Parigi: Libraires Associés, 1759.
- Nouvelles de la République des Lettres* (1684–1718).
- ORTIGUE DE VAUMORIÈRE, PIERRE: *L’art de plaire dans la conversation* [1688]. Parigi: Guignard, 1701.
- OVIDIUS: *Les Metamorphoses d’Ovide traduites en prose française*, 2 voll. Parigi: La Coste, 1650.
- OVIDIUS: *Metamorphoses*, a cura di William S. Anderson. Lipsia: B. G. Teubner, 1982.
- OVIDIUS: *Ovide moralisé en prose (texte du quinzième siècle)*, edizione critica con introduzione di CORNELIUS DE BOER. Amsterdam: North-Holland Publishing Company, 1954.
- PALATINE, ÉLISABETH-CHARLOTTE DU PALATINAT DUCHESSE D’ORLÉANS, MME P.: *Lettres françaises*, a cura di DIRK VAN DER CRUYSSÉ. Parigi: Fayard, 1989.

- PRIMI VISCONTI: *Mémoires sur la cour de Louis XIV. 1673–1681*, introduzione e note di JEAN-FRANÇOIS SOLNON. Parigi: Perrin, 1988.
- QUINAULT, PHILIPPE: *Phaëton, Tragédie en Musique représenté par l'Académie Royale de Musique, Devant Sa Majesté à Versailles, le sixième jour de Janvier mil six cents quatre-vingt-trois*. Parigi: Ballard, 1683.
- RENOUARD, NICOLAS: «XV Discours sur les Metamorphoses d'Ovide, contenant l'explications morale des Fables», OVIDIUS: *Les Metamorphoses d'Ovide traduites en prose française*, vol. 2. Parigi: La Coste, 1650.
- RONSARD, PIERRE: *Œuvres complètes, texte de 1578*, 7 voll., a cura di HUGUES VAGANAY. Parigi: Garnier, 1923–1924.
- ROUSSEAU, JEAN-JACQUES: *Julie, ou La Nouvelle Héloïse*, vol. 1 dei *Œuvres complètes*, a cura di BERNARD GAGNEBIN e MARCEL RAYMOND. Parigi: Gallimard, 1964.
- SAINT-ÉVRÉMOND, CHARLES MARGUETEL DE: *Œuvres mêlées*. Londra: Tonson, 1709.
- SÉVIGNÉ, MARIE RABUTIN-CHANTAL MARQUISE DE: *Correspondance*, 3 voll., a cura di ROGER DUCHÊNE. Parigi: Gallimard, 1972–1978.
- SOURCHES, LOUIS-FRANÇOIS DU BOUCHET DE: *Mémoires sur le règne de Louis XIV*, 13 voll., a cura di GABRIEL-JULES DE CONSAC, ARTHUR-BERTRAND DE BROUSSILLON, MICHEL CHAMILLART e ÉDOUARD PONTAL. Parigi: Hachette, 1882–1893.
- SPANHEIM, ÉZECHIEL: *Rélation de la cour de France en 1690*, a cura di MICHEL RICHARD. Parigi: Mercure de France, 1973.
- THOMASSIN, LOUIS: *La Methode d'étudier et d'enseigner Chrétienement et solidement les Lettres humaines par rapport aux Lettres Divines et aux Ecritures*, 3 voll. Parigi: Muguet, 1681–1682.
- VOLTAIRE: *Poétique, ou observations recueillies de ses ouvrages, concernant la Versification française, les différents genres de Poésie, et le stile poétique, etc.* Ginevra: Lacombe, 1766.

SAGGISTICA

- AMIELLE, GHISLAINE: *Recherche sur des traductions françaises des Métamorphoses d'Ovide illustrées et publiées en France à la fin du XV^e et au XVI^e siècle*. Parigi: Touzot, 1989.
- BARDON, FRANÇOISE: *Le portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII. Mythologie et politique*. Parigi: Picard, 1974.
- BELLEVAL, RÉNÉ DE: *Les Batârs de la Maison de France*. Parigi: Vivien, 1901.
- BÉNICHOU, PIERRE: *Le sacre de l'écrivain (1750–1830)*. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne. Parigi: José Corti, 1973 (= Bibliothèque des idées).
- BERTELLI, SERGIO: *Il corpo del re. Sacralità del potere nell'Europa medievale e moderna*. Firenze: Ponte alle Grazie, 1990 (= Saggi. Storia).
- BLUCHE, FRANÇOIS: *Les magistrats du Parlement de Paris au XVIII^e siècle*. Parigi: Economica, 1986 (orig. 1961; = Histoire, Economica).

- BLUCHE, FRANÇOIS: *Louis XIV*. Parigi: Fayard, 1986.
- BOITEL, ISAURE: *L'image noire de Louis XIV. Provinces-Unies, Angleterre (1668–1715)*. Seyssel: Champ Vallon, 2016.
- BROGLIN, ÉTIENNE: «L'opéra des Dieux», *Histoire, économie et société* 22/2 (2003), pp. 153-175.
- BURKE, PETER: *The Fabrication of Louis XIV*. New Haven: Yale University Press, 1992.
- CANOVA-GREEN, MARIE-CLAUDE: «Représentations de l'ordre et du désordre dans le ballet de Cour 1651–1670», *Ordre et contestation au temps des classiques. Actes du XXI colloque du CMR17, Juin 1992*, vol. 1, a cura di ROGER DUCHÊNE e PIERRE RONZEAUD. Parigi, Seattle, Tübingen: Biblio 17, 1992, pp. 309-319.
- CHEVALLIER, RAYMOND: «Le mythe de Phaéton d'Ovide à G. Moreau. Formes et symboles», *Colloque Présence d'Ovide*, a cura di RAYMOND CHEVALLIER e Conseil Scientifique de l'Université de Tours. Parigi: Les Belles Lettres, 1982, pp. 387-439.
- CLÉMENT, PIERRE: *Madame de Montespan et Louis XIV. Étude historique*. Parigi: Didier, 1868.
- COUTON, GEORGES: *Écritures codées. Essais sur l'allégorie au XVII^e siècle*. Parigi: Klincksieck, 1991.
- COUTON, GEORGES: *La chair et l'âme. Louis XIV entre ses maîtresses et Bossuet*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1995.
- DARNTON, ROBERT: *Libri proibiti. Pornografia, satira e utopia all'origine della Rivoluzione francese*, trad. it. Milano: Mondadori, 1997 (orig. *The Forbidden Berst-Sellers of Pre-Revolutionary France*. New York: W. W. Norton, 1996).
- DECKER, MICHEL DE: *Madame de Montespan. La Grande Sultane*. Parigi: Perrin, 1985 (= *Présence de l'histoire*).
- DUINDAM, JEROEN: «Norbert Elias e la corte d'età moderna», *Storica* 16 (2000), pp. 7-30.
- DUINDAM JEROEN: *Vienna and Versailles. The Court's of Europe's Dynastic Rivals, 1550–1780*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- ELIAS, NORBERT: *La società di corte*, trad. it. Bologna: Il Mulino, 1980.
- GETHNER, PERRY: «La fonction des sentences dans les livrets de Quinault», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 41 (1989), pp. 129-144.
- GINZBURG, CARLO: «L'alto e il basso. Il tema della conoscenza proibita nel Cinquecento e Seicento», IDEM: *Miti emblemici spie. Morfologia e storia*. Torino: Einaudi, 1992, pp. 107-132 (orig. «High and Low. The Theme of Forbidden Knowledge in the Sixteenth and Seventeenth Century», *Past & Present* 73/1 (1976), pp. 28-41).
- GIULIANI, ÉLIZABETH: *Le Public et le répertoire de l'Opéra à l'époque de Jean-Jacques Rousseau (1749–1757)*. Diss., Université Paris X-Nanterre, 1970–1971 (non pubbl.).
- GOUBERT, PIERRE: *Louis XIV et vingt millions de Français*. Parigi: Fayard, 1966 (= *Livre de poche. Collection Pluriel*).

- GOYET, FRANCIS: *Le sublime de «lieu commun». L'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*. Parigi: Champion, 1996.
- GROS, ÉTIENNE: *Philippe Quinault*. Parigi, Aix-en-Provence: Champion et Éditions du Feu, 1926.
- HENSHALL, NICHOLAS, *The Myth of Absolutism: Change and Continuity in Early Modern European Monarchy*. Londra, New York: Longman, 1992.
- HILGAR, MARIE-FRANCE: «Madame de Maintenon et le duc du Maine», *Albineana, Cahiers d'Aubigné* 10-11/2 (1999), pp. 259-267.
- ISHERWOOD, ROBERT. M.: *Music in the Service of the King: France in the Seventeenth Century*. Ithaca, Londra: Cornell University Press, 1973.
- JOUHAUD, CHRISTIAN: *Mazarinades. La Fronde des mots*. Parigi: Aubier Montaigne, 1985.
- JOUHAUD, CHRISTIAN: «Lisibilité et persuasion. Les placards politiques», *Les usages de l'imprimé*, a cura di ROGER CHARTIER. Parigi: Fayard, 1987, pp. 309-342.
- JULIEN, ADOLPHE: *Histoire du Théâtre de Madame de Pompadour, dit Théâtre des Petits Cabinets*. Parigi: Baur, 1874.
- KANTOROWICZ, ERNST: *I due corpi del re. L'idea di regalità nella teologia politica medievale*, trad. it. Torino: Einaudi, 1989 (orig. *The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton (NJ): Princeton University Press, 1957).
- KARRO, FRANÇOISE: «Marques de royauté dans les livrets de l'Académie Royale de Musique entre 1672 et 1687», *Revue de la Bibliothèque Nationale* 49 (1993), pp. 12-25.
- KETTERING, SHARON: *Patrons, Brokers and Clients in Seventeenth-Century France*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1986.
- LA CHESNAYE-DESBOIS, FRANÇOIS-ALEXANDRE AUBERT DE – JACQUES BADIER: *Dictionnaire de la noblesse*, 19 voll. Parigi: Schlesinger, 1863-1876.
- LE ROY LADURIE, EMMANUEL: *L'Ancien Régime*, vol. 2 : *L'absolutisme bien tempéré (1715-1770)*. Parigi: Hachette, 1991.
- LE ROY LADURIE, EMMANUEL – JEAN-FRANÇOIS FITOU: *Saint-Simon ou le système de la Cour*. Parigi: Fayard, 1997.
- MAURAY, L.-F. ALFRED: *L'ancienne Académie des inscriptions et belles-lettres*. Parigi: Didier, 1864.
- MOREAU, CÉLÉSTIN: *Bibliographie des Mazarinades*, 3 voll. Parigi: Renouard, 1850.
- NÉRAUDAU, JEAN-PIERRE: *L'Olympe du Roi-Soleil. Mythologie et idéologie royale au Grand Siècle*. Parigi: Les Belles Lettres, 1986.
- NORMAN, BUFORD: *Touched by the Graces: The Libretti of Philippe Quinault in the Context of French Classicism*. Birmingham (AL): Summa, 2001.
- POULLE, BRUNO: «Phaëton et la légitimité d'Auguste», *Pouvoir des hommes, signes des Dieux dans le monde antique. Actes des rencontres de Besançon (1999-2000)*, a cura di MICHEL FARTZOFF, ÉLISABETH SMADJA e EVÉLYNE GENY. Besançon: Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité, 2002, pp. 125-134.

- PUCCI, ILARIA: *La «Correspondance» di Madame de Sévigné come fonte per la storia dello spettacolo*. Diss., Università degli Studi di Firenze, 2017–2018 (non pubbl.).
- RILEY, PHILIP F.: *A Lust for Vertue: Louis XIV's Attack on Sin in Seventeenth-Century France*. Westport: Greenwood Press, 2001.
- SABATIER, GÉRARD: *Versailles ou la figure du roi*. Parigi: Albin Michel, 1999.
- SCHERER, JACQUES: *La dramaturgie classique en France*. Parigi: Nizet, 1962.
- SICARD, AUGUSTIN: *Les études classiques avant la Révolution*. Parigi: Perrin, 1887.
- SOPRANI, ANNE: *Mademoiselle Aïssé, ou La Nymphé de Circassie*. Parigi: Fayard, 1991.
- THUAU, ÉTIENNE: *Raison d'État et pensée politique à l'époque de Richelieu*. Parigi: Colin, 1966.
- TOCCHINI, GERARDO: *Minacciare con le immagini. Tintoretto: gli affreschi scomparsi della «Casa Barbariga» e la svolta ideologica del patriziato veneziano*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2010 (= Studi storici e politici 2).
- TOCCHINI, GERARDO: *La politica della rappresentazione. Comunicazione sociale e consumo culturale nella Francia di antico regime (1669–1781)*. Torino: Stampatori, 2012.
- TOCCHINI, GERARDO: *Arte e politica nella cultura dei Lumi. Diderot, Rousseau e la critica dell'antico regime artistico*. Roma: Carocci, 2016.
- TROUSSON, RAYMOND: *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*. Ginevra: Droz, 2001 (= Titre courant 19).
- ZAPPERI, ROBERTO: *Eros e Controriforma. Preistoria della galleria Farnese*. Torino: Boringhieri 1994 (= Nuova cultura 41).
- ZUBER, ROGER: *Les «belles infidèles», et la formation du goût classique*, nuova ed. Parigi: Albin Michel, 1995.