

BIBLIOTECA DELL'ARCADIA



Atti e Memorie dell'Arcadia

7

2018



ROMA

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

Rivista di classe A | Class A Journal

Direttore

Rosanna Pettinelli

Comitato scientifico

Savio Collegio dell'Arcadia: Rosanna Pettinelli, custode generale, Rino Avesani, procustode, Maurizio Dardano, Nicola Longo, Francesco Sabatini, Luca Serianni, consiglieri, Riccardo Gualdo, segretario, Eugenio Ragni, tesoriere, Fiammetta Terlizzi, direttrice della Biblioteca Angelica

Albert Russell Ascoli, Maurizio Campanelli, Claudio Ciociola, Maria Luisa Doglio, Julia Hairston, Harald Hendrix, María de las Nieves Muñiz Muñiz, Manlio Pastore Stocchi, Pietro Petteruti Pellegrino, Franco Piperno, Paolo Procaccioli, Emilio Russo, Corrado Viola, Alessandro Zuccari

Redattore editoriale

Pietro Petteruti Pellegrino

ISSN 1127-249X
ISBN 978-88-9359-253-6
eISBN 978-88-9359-254-3

© Accademia dell'Arcadia, 2018

*È vietata la copia, anche parziale e con qualsiasi mezzo effettuata
Ogni riproduzione che eviti l'acquisto di un libro minaccia la sopravvivenza di un modo di trasmettere la conoscenza
L'Editore si dichiara disponibile a regolare eventuali spettanze in favore degli aventi diritto per le immagini riprodotte*

Tutti i diritti riservati

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

00165 Roma - via delle Fornaci, 38
Tel. 06.39.67.03.07 - Fax 06.39.67.12.50
e-mail: redazione@storiaeletteratura.it
www.storiaeletteratura.it

MICHELE RAK

Psyche in Barocco

Da Napoli a Parigi: dal racconto fiabesco al teatro di corte

1. *Una favola mediterranea*

La favola (*fabella*) di *Amore e Psyche*, contenuta nel romanzo latino-mediterraneo *Metamorphoseon libri XI* (ca. 159 d.C.) di Lucius Apuleius, rientra nell'Umanesimo italiano e poi europeo alla fine del Medioevo. Da quel momento comincia a essere letta e interpretata da tutte le arti – dalla letteratura alla pittura, dalla scultura alla grafica – sino a diventare una tavola delle posizioni dell'esperienza corporale e spirituale, sfuggente e indecifrabile, misteriosa e coinvolgente che viene chiamata *amore*.

In queste pagine osserviamo il passaggio della favola tra due generi della rappresentazione nelle due città allora più popolate e ricche d'Europa – Napoli e Parigi – e due diversi livelli di circolazione dell'icona di Psyche nel corso del secolo XVII.

Nel racconto fiabesco: il trattamento della favola nei racconti di un libro *da tasca* preparato e usato per l'intrattenimento cortigiano e rapidamente diffuso a molti livelli delle tradizioni europee del racconto, orali e di scrittura lineare e iconica. Gli intrecci e persone di questo libro derivano da diversi insiemi delle tradizioni del racconto mediterraneo, manipolati con un efficace e sofisticato modello narrativo poi di larga circolazione nei secoli seguenti.

Nel teatro di corte: il trattamento della favola nel teatro alla corte di Luigi XIV, il vertice dello spettacolo europeo, che ha dettato le parole d'ordine delle mode artistiche europee per molti decenni e ben oltre i limiti del secolo.

2. *Una tavola delle 20 posizioni*

Varie opere della letteratura e del teatro, della grafica e della pittura barocca hanno selezionato e sceneggiato alcuni segmenti narrativi della *favola di Amore e Psyche*. Ogni opera ha fatto riferimento a gruppi d'opinione, a committenti e scuole, a estetiche e tecniche diverse e documenta una creativa intersezione tra i linguaggi delle arti.

Elenchiamo qui le 20 posizioni con cui molti lettori, pittori, disegnatori e letterati hanno segmentato e rappresentato la favola nel corso del secolo. La scelta delle diverse arti – di volta in volta drammatica, sensuale, erotica, fastosa, allusiva – ha configurato alcuni archetipi della rappresentazione delle storie d'amore nella Modernità.

Le 20 posizioni segnalano le più diffuse segmentazioni della favola utilizzate come materiali da arti diverse. A parte le traduzioni del romanzo di Apuleio e di questo suo segmento ogni rappresentazione ha, di fatto, raccontato la favola nel suo insieme orientando il suo focus su una delle posizioni e valorizzando uno snodo narrativo a seconda delle parole d'ordine del gusto e della moda correnti nella comunità di riferimento. Di seguito si elencano alcuni noti quadri e incisioni che hanno lavorato su qualcuna di queste posizioni.

Psyche è la più bella fanciulla della Terra: le folle le portano doni e fanno sacrifici come fosse una dea (Luca Giordano, *Psyche onorata dal popolo*, 1692-1702, Madrid, Museo del Prado).

Venere l'invidia e decide di punirla: che Amore faccia innamorare Psyche dell'uomo più miserabile (Pieter van Lint, *Venere e Cupido*, 1636, da Raffaello Sanzio, *Loggia*, Los Angeles, Getty Center).

Il re-padre consulta l'Oracolo, il quale prevede che Psyche sarà divorata da un serpente (Luca Giordano, *I genitori di Psyche offrono sacrifici ad Apollo*, 1692-1702, Madrid, Museo del Prado).

Un corteo funebre porta la fanciulla sino alla roccia dove verrà abbandonata al serpente.

Amore la vede e se ne innamora, forse si ferisce con una sua freccia (*Cupidon aux côtés de Psyché endormie*, incisione di Jacob Matham da Abraham Bloemaert, ca. 1607, Amsterdam, Rijksmuseum; fig. 2).

Zefiro la rapisce.

E la trasporta nel Palazzo d'Amore (Claude Lorrain, *Paesaggio con Psyche fuori del Palazzo di Cupido*, 1664, London, National Gallery).

Nel Palazzo ancelle invisibili la lavano, la vestono, la nutrono (Luca Giordano, *Psyche servita da spiriti invisibili*, 1692-1702, Madrid, Museo del Prado).

Nel Sonno e durante la notte Amore la visita e la possiede nel buio: i due non si parlano mai, è un rapporto carnale nel silenzio e nello sguardo (Orazio Gentileschi, *Cupido e Psyche*, 1628-1630, San Pietroburgo, The State Hermitage Museum).

Psyche desidera rivedere le sorelle, Amore acconsente di malavoglia.

Le sorelle invidiano gli agi e i gioielli di Psyche, insinuano il dubbio che un Serpente la visiti nella notte, le consigliano di ucciderlo (*Grande malum*

invidia, in QUINTI HORATII FLACCI *Emblemata. Imaginibus in aes incisus notisque illustrata studio* Othonis Vaenii Batauolugdunensis, Antuerpiae, prostant apud Philippum Lisaert, 1612, ex officina Hieronymi Verdussen, 1607; fig. 1).

Psyche si arma di un coltello e, dopo l'amplesso, accende una lampada: è una donna curiosa. Vede Amore e se ne innamora, ma una goccia di olio cade dalla lampada e ustiona il dio (Simon Vouet, *Psyche vede Cupido*, ca. 1627, Lyon, Musée des Beaux-Arts).

Amore vola via nonostante le preghiere di Psyche, che ha contravvenuto a una legge non scritta: gli dèi non si guardano, non si vedono e non si feriscono.

Psyche è incinta, ma si mette in viaggio alla ricerca di Eros.

Psyche chiede l'aiuto di Giunone e Diana, ma queste rifiutano, perché temono Venere.

Venere tormenta Psyche con compiti impossibili, che lei supera con l'aiuto occulto di Eros (Luca Giordano, *Venere punisce Psyche con un compito difficile*, 1692-1702, Madrid, Museo del Prado).

Venere manda Psyche nell'Ade a prendere da Proserpina l'orcio della Bellezza: sa che è impossibile tornare dal mondo dei morti.

Amore fugge e ricatta Giove: è lui il dio più temuto, senza di lui la Terra muore con tutti suoi esseri viventi.

Psyche apre l'orcio della Bellezza: è sempre la stessa donna curiosa, e sprofonda nel Sonno dello Stige; Eros scende dal cielo e la risveglia (Antoon van Dyck, *Cupido e Psyche*, 1638, London, Hampton Court; Michelangelo Palloni, *Il sogno stigio di Psyche*, affresco, ca. 1690, Varsavia, The Wilanow Palace Museum).

E la trasporta sull'Olimpo dove si celebrano le nozze: nasce Voluptas, il Piacere (Pieter Paul Rubens, *Le nozze di Amore e Psyche sull'Olimpo*, Praga, Museo del Castello).

3. Perché Psyche?

Nelle varie opere dell'Occidente europeo che hanno come soggetto *Psyche* la sua icona di donna bella, curiosa, decisa, perseguitata e, alla fine, felice viene utilizzata per molte storie d'amore. Ogni quadro o affresco, poemetto o lirica, traduzione e oggetto è un testo che consente di rappresentare una variante di questa icona, la cui attrattività ha varie motivazioni:

a) la mostra teatrale di un corpo di donna, del suo abbigliamento e di alcune sue passioni dominanti (la bellezza, l'invidia, il conflitto tra donne, la curiosità, il desiderio);

b) la varietà e la complessità dell'evento amore, con le sue ferite inevitabili e involontarie, i suoi piaceri e dolori;

c) è un'icona dell'Antico che rientra nel gusto della riscoperta delle culture fondative dell'identità europea e dell'uso dei loro materiali nei linguaggi delle arti;

d) è un'icona adattabile senza rischi e in metafora alle situazioni e figure della Modernità;

e) è collegata al dibattito sul ruolo sociale della donna, che è una delle rivelazioni dell'epoca (dai trattati di Elena Cassandra Tarabotti *Arcangela* (1604-1652) al genere letterario della satira contro le donne);

f) è, in fondo e nonostante molte audacie del testo, un racconto che ha un finale etico (il matrimonio di Psyche è benedetto da tutti gli dèi riuniti sull'Olimpo).

4. *Storia di un romanzo fantastico dell'Antico*

4.1. *La favola di Amore e Psyche*

Questa favola (*fabella*) è stata scritta nel secolo II d.C. da uno scrittore di etnia berbera, Lucius Apuleius (di Madaura in Numidia, ora Algeria, 125-ca. 170). È un segmento di un romanzo erotico-avventuroso intitolato *Metamorphoseon liber (Asinus aureus*, come l'ha chiamato sant'Agostino, *De civitate Dei*, XVIII 18). In una pausa tra le frenetiche avventure del protagonista Lucio, che si trasforma in asino e ne vive la vita bestiale e deviante, una vecchina racconta questa favola a consolazione di una disperata fanciulla rapita da una banda di briganti.

4.2. *Dell'amore*

La favola è stata scritta e letta per circa 1800 anni perché comprende la visione della bellezza e l'invidia per questa, la predizione e la condanna, il terrore dell'abbandono notturno nelle mani di uno sconosciuto, l'innamoramento carnale, il lusso senza fine dello stato amoroso nel castello di materie preziose e di servizi impareggiabili per il corpo – i cibi, gli abiti, i gioielli, gli arredi, il bagno –, la vista fascinosa affascinante proibita del corpo altrui, la doppia ferita dell'abbandono e dei suoi dolori, le prove per ritrovare l'essere amato, il percorso estremo fin dentro il regno del Sottoterra, lo sprofondare nel Sonno, fratello speculare della Morte, l'ascesa al cielo e l'unione con il consenso di tutti gli dèi.

4.3. *Le due primordiali forze dell'essere*

La favola è stata usata per raccontare la complessa vicenda dell'amore sempre sospesa tra la pulsione del contatto e il desiderio di conoscenza dell'altro-da-sé. I due corpi in gioco rappresentano le due forze impalpabili dell'essere – la spinta continua, irragionevole e accecante verso la procreazione e il posses-

so che è di Eros, la spinta verso la violazione, la curiosità e la conoscenza che è di Psyche. Entrambi provano il dolore delle ferite e delle prove. Entrambi sono oggetti d'invidia: l'invidia degli dèi, che sanno come l'amore sia l'unica cosa che rende gli esseri umani simili a loro, e l'invidia sociale delle sorelle di Psyche. Entrambi sono temuti – Psyche per la sua bellezza, Eros per il suo potere su tutti gli esseri – e per questo entrambi sono avversati e perseguitati.

4.4. *Nell'Umanesimo italiano e europeo*

Si è detto: la favola rientra nell'Umanesimo italiano e poi europeo alla fine del Medioevo. In queste pagine si segnala un insieme di testi con cui l'icona di Psyche viene captata in Europa nel corso del secolo XVII nell'ambito della moda dell'Antico e trasferita nel racconto cortigiano, nei teatri, nella lirica, nelle collezioni d'arte e nelle decorazioni, anche per gli oggetti d'uso comune, del nascente immaginario della Modernità.

5. *La favola di Apuleius nella cultura barocca*

5.1. *Nel Barocco*

Il Modo Barocco lavora sugli aspetti drammatici e sensuali della favola. Sviluppa il tema dello sguardo, del sonno e del sogno. Osserva e rappresenta il confine incerto che lega la Bellezza all'Oltretomba, la visione e il non-vedere. Cifra la favola come portatrice dell'essenza carnale e mortale dell'eros e la rappresenta spesso come un racconto allusivo alle spinte ed eventi primordiali e invincibili dell'essere: il desiderio e la generazione, il sonno e la morte.

Il Modo Barocco capta la qualità di modello narrativo-iconico della favola da declinare su diversi registri: la visione della bellezza dei corpi, le tonalità erotiche degli amplessi nel buio, della fuga e dell'inseguimento che sono azioni altrettanto erotiche, il divieto di guardare l'invisibile e di violarlo, le inevitabili ferite dell'amore, la celebrazione nei cieli della passione carnale, le passioni dell'invidia e della curiosità – temi ricorrenti nella satira contro le donne.

Per questo la favola viene scelta, per frammenti, per essere inserita anche in due grandi insiemi testuali delle arti europee: dal racconto d'intrattenimento al teatro di corte.

5.2. *In 100 anni*

Usiamo qui uno dei vecchi contenitori da periodizzazione (il secolo XVII), adoperati a scopo divulgativo per assemblare i testi di varie tradizioni e linee di ricerca delle arti. In questo periodo molti autori e i loro gruppi di riferimento con le loro idee, norme ed estetiche lavorano alla lettura e all'interpretazione di questa icona.

Il Modo Barocco usa anche i materiali e segmenti di questa favola, che appartiene alla tradizione e al genere del racconto del mito, per produrre altri modelli e generi della rappresentazione: dal racconto fiabesco all'opera in musica, dalla stampa simbolista alla pittura erotica. Anche nella logica dell'ars combinatoria, la tecnologia retorica che interessa la scrittura letteraria.

Per alcune sue componenti la favola va a far parte del repertorio dei miti utilizzabili dalla letteratura, che sceglie frequentemente il contatto tra l'assoluto, astratto e remoto del Mito e il potere assoluto, oppressivo e coevo, della Corte. Le icone del mito sono un codice con cui è possibile raccontare in forma di metafora le vicende dei ranghi alti della società e in particolare nei generi del poema, della poesia celebrativa e dell'azione teatrale.

6. *Dello specchio*

6.1. *Potere dello sguardo*

Lo sguardo barocco lavora sulla doppia visione di Eros e Psyche che circola in questa *fabella*.

Dapprima è Eros che vede Psyche che dorme e se ne vola via dopo i soliti giochi della carne che si compiono nel buio assoluto della notte, che è il buio dell'identità. Poi Psyche, alla luce della lampada, vede Eros che dorme dopo averci amoreggiato e lo ferisce con la goccia d'olio bollente. Infine è ancora Eros che vede Psyche scivolare dal Sonno nel suo aspetto speculare, la Morte, e accorre a salvarla. Nel Sonno entrambi si guardano, si vedono, si perdono, si cercano e si trovano.

Lo sguardo è la componente ricorrente di questo testo: Eros vede Psyche che dorme e se ne invaghisce e Psyche vede Eros che dorme e se ne invaghisce. Eros guarda affascinato e concupiscente Psyche che dorme in una stampa lievemente funebre – il Sonno è un vicino della Morte (*Cupidon aux côtés de Psyché endormie*, incisione di Jacob Matham da Abraham Bloemaert, ca. 1607, Amsterdam, Rijksmuseum; fig. 2). La fanciulla dorme in un letto con baldacchino, con grandi cuscini e angiolotti in volo in una postura che rivela il fianco così prediletto dal Barocco. Ai piedi del letto ci sono gli emblemi del lusso e della visione corporale dell'eroticismo: il vaso, i fiori recisi del melograno, le lenzuola disfatte, i cuscini a cilindro. È lo sfondo necessario per il corpo opimo di Psyche e per quello pseudo-angelico e monumentale di Eros.

6.2. *Monstrua*

Questo sguardo indagatore, fisso su un moto che sta per svilupparsi da quel corpo immobile e concupito sarà poi di molte altre incisioni e quadri.

Guardare Psyche che dorme fa parte della categoria dei mostri della visione che Heintz il Giovane (Augusta, ca. 1600 – Venezia, 1678), figlio di Joseph Heintz il Vecchio (1564-1609), lavora attingendo da Callot, da Hieronymus Bosch, da Pieter Bruegel il Vecchio e dalle loro *Tentazioni di sant'Antonio*, dalle battaglie navali, dagli incendi di Troia, oltre che da mobili *Giudizi universali*, *Esaltazioni degli Ordini* e apparati festivi. Tutti pieni di visioni impossibili, *monstrua*.

È l'aspetto stupefacente della natura che si rivela alla ricerca barocca, alle sue arti e scienze della visione sotto l'apparente ordine e simmetria del cosmo disegnato sino ad allora dall'Umanesimo e dal suo culto dell'Antico.

6.3. *Come nello specchio*

Questa immagine è come un riflesso nello specchio del momento – centrale nella *fabella* – in cui Psyche scopre e guarda Eros nella notte e nel sonno dopo l'amore, prima di ferirlo e di perderlo. È il momento in cui Eros ha visto Psyche e se n'è invaghito? È il momento in cui Eros guarda Psyche mentre si avvicina nella notte alla fanciulla, che ha fatto portare nel suo castello incantato? Oppure è il momento in cui Eros contempla e viene a risvegliare il corpo abbandonato di Psyche nel momento fatale in cui ha aperto il flacone di Proserpina ed è stata colta da un sonno che è insieme erotico e mortale?

6.4. *Consonanze*

C'è una segreta consonanza tra l'abbandono che induce la Bellezza e quello che provocano gli Inferi. Lo sguardo barocco si compiace dei corpi – carnosì, atletici, volanti o abbandonati in posture così prossime a quelle della morte – ma anche dello smarrimento che inducono i dettagli osservati troppo da vicino. In questa stampa angiolotti, fiori, lenzuola e corpi sono là sul punto di disfarsi come in una natura morta.

6.5. *Arriva lo Sguardo*

Tuttavia non è il Sonno a dominare la scena, è lo Sguardo, la dominante scoperta del secolo, con i suoi strumenti: lo specchio, il cannocchiale, il microscopio, la camera ottica. La visione è uno dei miti di una ricerca, filosofica e artistica, che costruisce le nuove macchine per guardare e saggia la potenza dello sguardo che cattura, persuade, penetra, rivela e ferisce.

Il testo della favola si rivela progressivamente anche una fonte di meditazioni e di varianti per la filosofia della visione. Amore e Psyche sono icone dell'amore assoluto – cosa c'è di più trascendente dell'eros e della

mente-anima? – e trascorrono molti momenti a guardarsi. Eros guarda Psyche senza essere visto, Psyche desidera vedere Eros e, quando riesce a vederlo, lo perde e comincia a cercarlo per vederlo ancora. Eros torna a vederla nel momento in cui lei, trascinata dai suoi errori e dall'invidia degli dèi, non può più vederlo avvinta com'è dallo strisciante sonno della morte.

6.6. *Amare è guardare l'invisibile*

L'iscrizione in versi di questa stampa (di Theodorus Schrevelius) sottolinea la centralità di una filosofia della visione amorosa: Psyche è figlia di Apollo («Phoebi potentis pulchra [...] filia») ma non deve vedere Amore. Un dio va adorato, non è necessario vederlo, è sufficiente provare la gioia di amarlo («Nefas videri, mente fas coli Deum | amare summa numen est felicitas»). L'amore è un evento fondato sull'invisibilità. L'essenza dell'altro che amiamo in parte ci sfugge. Quando l'invisibile viene violato anche l'amore svanisce in lontananza.

6.7. *Cosa accade qui?*

Un dubbio erotico circola nella lettura di questa e di altre stampe: l'amore è composto da visioni improvvise, da tentativi di fuga e da momenti nei quali gli innamorati corrono il rischio di perdersi e di sprofondare nell'unica alternativa che c'è all'amore: la piattezza del sonno che introduce all'oblio, forma provvisoria della morte.

6.8. *Nello specchio del Sonno e della Morte*

Lo sguardo barocco lavora molto sugli sguardi che animano questo racconto. Uno dei due amanti guarda, l'altro non vede. È lo sguardo di Eros che, su indicazione di Venere, vede Psyche senza essere visto.

Un altro sguardo è di Psyche che, alla luce della lampada, vede finalmente, nonostante sia vietato, Eros che dorme e, inavvertitamente, lo ferisce. Il Sonno nel quale entrambi si trovano a vicenda è l'immagine speculare della Morte. Il Sonno e la Morte si guardano l'un l'altro come nello specchio.

7. *In forma di racconto fiabesco*

7.1. *In una lingua teatrale*

Qualche anno prima della *Vida es sueño* di Calderon (1635), Giambattista Basile, un letterato di corte che viaggia tra Venezia, Mantova e Napoli, scrive una fantasmagorica opera modulare e multipla intitolata *Lo cunto de li*

cunti, destinata all'intrattenimento e pubblicata nel 1634-1636, dopo la sua morte, dalla sorella Adriana Basile, la più celebrata cantante dell'epoca.

È un'opera che inventa un modello di racconto attingendo i suoi materiali da varie tradizioni mediterranee – dalle dicerie dei porti ai classici latini e alla moda petrarchista. È scritta in una lingua teatrale – quella della parte del *Napoletano* della commedia e del *teatro basso* dei cantinbanchi –, strutturata come uno scenario articolabile a seconda della circostanza della narrazione e interpolata con i vari generi dell'intrattenimento: la canzone, il ballo, il proverbio, la parodia della letteratura aulica.

In altra sede è stato ricostruito il lavoro di manipolazione della favola di Apuleius evidente in almeno tre racconti del *Cunto: Il catenaccio* (2.9), *La vecchia scorticata* (1.10), *Il tronco d'oro* (5.4) lavorati intorno al tema dello sguardo con cui le persone osservano lo stupefacente reale del fiabesco¹.

il figlio dell'invidia è l'accidente
(*Il catenaccio*, *Cunto* 2.9)

7.2. *Ordigni magici e macchine filosofiche*

Un primo calco della favola è nel racconto intitolato *Il catenaccio* (*Cunto* 2.9) dedicato all'invidia. Le figure (l'orca) e gli strumenti magici (l'ordigno, che è *il catenaccio*) sono componenti dell'universo filosofico e fiabesco del *Cunto*, che fa riferimento agli esperimenti sulla magia naturale di Della Porta e ai saperi dei popoli senza libri. La *magia naturale* è traslata in un oggetto d'uso comune, i poteri delle nuove *macchine filosofiche*, facendone una sorta di *macchina da meraviglia*.

È un'audacia cognitiva ed estetica connessa alla rivelazione delle misteriose forze che legano le forze (invisibili) delle gemme e dei metalli alle forze della natura (altrettanto invisibili, come la forza di gravità) e che la filosofia sperimentale e la ricerca galileiana vanno scoprendo. Gli ordigni magici del fiabesco sono spesso nient'altro che i minimi congegni degli automi, degli orologi, delle fontane automatiche.

7.3. *Via dalla fabella*

Si legga nella descrizione della grotta-palazzo d'Amore la coincidenza – corrente nella letteratura barocca – tra il luogo del pericolo, selvaggio e

¹ MICHELE RAK, *Psyche dalla scena alla fiaba. La fabella di Apuleius nella cultura barocca tra Veneto e Toscana (primo tempo, ca. 1599-1620)*, «Italianistica», XXXIX, 2010, fasc. 2, pp. 11-39. Si citerà da GIAMBATTISTA BASILE, *Lo cunto de li cunti*, Testo restaurato della prima edizione napoletana 1634-1636, traduzione italiana e note di Michele Rak, Milano, Garzanti, 1986.

primordiale (la grotta), e il luogo del potere assoluto, violento e moderno (il palazzo della corte). Il narratore non clona la *fabella*, ne usa alcuni materiali per la diversa logica del racconto da intrattenimento, che deve stupire e far ridere.

Quando Luciella vede la bellezza di Eros e attiva il suo ordigno (*il catenaccio*) il racconto fiabesco di Basile devia dall'intreccio della *fabella* di Apuleius e lo immette nella Modernità. Il racconto si chiude sotto il segno dell'invidia, che è il regolatore della favola, emblema di una delle forme ancestrali del conflitto familiare e cortigiano («[...] Luciella trovò un marito bello come un fato e le sorelle, saputo della sua fortuna, se ne vennero con una faccia di piperno a trovarla [...] e con grande rabbia si accorsero che *il figlio dell'invidia è l'accidente*», *Cunto* 2.9, p. 417).

La bellezza è un gesto dell'immaginazione
(*La vecchia scorticata*, *Cunto* 1.10)

7.4. *Altra invidia*

In un altro racconto dell'opera (*La vecchia scorticata*, *Cunto* 1.10), vengono lavorati altri quattro segmenti della *fabella*. Il soggetto dominante è ancora l'*invidia*.

Primo: viene lavorato *in contrarium* il motivo della visione del corpo sconosciuto che dorme nel letto. Il racconto comincia dalla mancanza di visione, come nella *fabella*. Il re s'invaghisce della bellezza immaginata di una vecchia che lui non ha mai visto e che abita con la sorella in una casa sotto la reggia. L'amore è cieco, si dice. La vecchia accetta di sposare il re a patto di entrare nel suo letto velata, di notte e senza luci: non vuole essere vista. Il divieto riguarda lo sguardo sul corpo, che è prossimo al divieto di guardare Eros.

Secondo: durante l'amplesso il re si accorge della carne sfatta che ha tra le mani, compie tuttavia il suo dovere maritale, ma, appena la vecchia s'è addormentata, fa il gesto di Psyche: accende un lume per vedere il corpo che ha posseduto e, visto il suo disfacimento, dà in escandescenze incerto tra evirarsi o ucciderla. È una Psyche maschio.

Terzo: la vecchia viene gettata dalla finestra e finisce su un albero del giardino. È un modo più rude di quanto sia toccato a Psyche, ma ha molto a che fare con l'immagine, ripetuta in molti dipinti e stampe, di Eros che vola via sdegnato dalla finestra dopo essere stato visto e ferito.

Quarto: nel giardino la vecchia-sposa si trasforma in una bella fanciulla grazie ad alcune fate di passaggio. Durante il banchetto di nozze la sorella, che è rimasta vecchia, le chiede come abbia fatto a trasformarsi, tenta di imitarla, si fa scuoiare da un barbiere e muore. È un altro degli effetti

dell'invidia e la chiusa morale del racconto prevede un verso di Sannazzaro («l'invidia, figlio mio, strugge se stessa», p. 217)².

7.5. *Lessico della Bellezza*

Il racconto riguarda la Bellezza e l'Invidia che sono la causa del conflitto tra Venere e Psyche, oltre che le forme del desiderio e del possesso carnale («Il vizio maledetto, incastrato in noialtre femmine, di voler sembrare belle ci riduce al punto che per indorare la cornice della fronte guastiamo il quadro della faccia», p. 199). La bellezza è un gesto dell'immaginazione. Il letterato barocco lo sa bene e usa per la vecchia ringiovanita tutto il lessico delle canzoni d'amore o *in lode* («l'ottava meraviglia», p. 203; uno «spropósito di delicatezza [...] la quintessenza delle morbidezze, il primo taglio delle carnuce delicate e il fior fiore delle tenerezze», p. 201).

7.6. *Bellezza ed eros*

Per la letteratura barocca la bellezza è eros. Per questo compaiono tutte le voci che alludono all'accoppiamento. Per primi gli odori («[...] si spalmò tutto di muschio e di zibetto e si spruzzò tutto di profumo e si lanciò come un cane corso dentro il letto») con le loro *nuances* («fu una fortuna per la vecchia che il re avesse tutto quell'odore, così non sentì le esalazioni della sua bocca, la puzza delle cosine da solleticare e il fetore di quella brutta cosa», p. 207). Poi il tatto («[...] venuto ai tasti, si accorse, palpando, di quella faccenda là dietro, si rese conto della trippa vecchia e delle vesciche sgonfiate che erano dentro la bottega della disgraziata vecchia»). In seguito il congiungimento carnale con i suoi moti («fingendo di non badarci, diede fondo a un Mandracchio mentre credeva di stare sulla costa di Posillipo e navigò su una barcaccia pensando di far vela con una galea fiorentina»). Infine la consistenza delle carni («[...] io che credevo di ingollarmi una vitellina da latte mi sono trovato una placenta di bufala, pensando d'aver incontrato una colomba splendente mi sono trovato in mano questa civetta; immaginandomi d'aver un boccone da re mi trovo tra le zampe questa schifezza, da assaggiare e sputare!», p. 209).

7.7. *Bellezza, status, destino*

Un canone unisce ogni bellezza a uno status e a un destino («[...] [le fate] le diedero ognuna la sua fatagione, dicendole una per una che potesse

² Cfr. IACOBO SANNAZZARO, *Arcadia*, VI 3, «L'invidia, figliuol mio, se stessa macera» (cito da ID., *Opere volgari*, a cura di Alfredo Mauro, Bari, Laterza, 1961).

diventare giovane, bella, ricca, nobile, virtuosa, benivolata e fortunata»). Un apparato oggettuale circonda sempre la bellezza barocca, è un contrassegno del rango. La superficie del corpo prevede la seconda pelle dei vestiti e dei gioielli. Un'età fissa la data della fioritura del corpo: la vecchia si trasforma in una fanciulla di quindici anni.

Lo sguardo del re si posa sulla vecchia ringiovanita e ha a che fare con il *lumen* della vista e il piacere del gusto, è il sapore dei vini più pregiati («[...] ora guardando gli occhi, lanterna cieca della ronda d'Amore; ora contemplando la bocca, macina amorosa dove le Grazie pigiavano contentezza e ne ricavavano Greco dolce e Mangiaguerra saporoso», p. 211).

Il corpo della ragazza, coperto di gingilli e monili e stoffe preziose, è un'arma, un sole, un fiore, un uccello, è stato portato da una barca o da una nuvola, è un musetto di piccioncino, una bambolina delle Grazie, una splendente colomba del carro di Venere, un argano trionfante di Amore, i suoi capelli d'oro sono una fune che lega il re, gli occhi neri sono carboni che lo cuociono, gli archi rossi delle labbra lo trapassano con le loro frecce.

La morte è la pena prevista per l'invidia e per coloro che tentano la stessa strada che l'audacia o il destino o la fortuna hanno consentito ad altri di percorrere.

accesa la candela, alzò la coperta
(*Il tronco d'oro, Cunto 5.4*)

7.8. *Un'altra lampada*

Un terzo racconto del *Cunto* lavora in altro modo la *fabella*. Un'altra fanciulla («curiosa») strappa tutte le foglie dell'albero d'oro fino alle sue radici dove trova i prati e il favoloso palazzo d'oro e d'argento con luccichii di perle e pietre preziose. Nel palazzo c'è una sala con quadri con soggetti inverosimili – l'ignoranza del dotto, l'ingiustizia del giudice, i delitti puniti dal Cielo – ma soprattutto la tavola apparecchiata, una delle icone della società della penuria (*Il tronco d'oro, Cunto 5.4*).

7.9. *Un'altra fanciulla imprudente*

Anche questa fanciulla (Parmetella) incontra un uomo nero («un bello schiavo», p. 927), che le chiede di rimanere, di sposarlo e le dona una carrozza di diamante, trainata da quattro cavalli d'oro con le ali verdi di smeraldo e rosse di rubino, che la portano in volo per l'aria, per divertirla, e un gruppo di scimmie vestite di tela d'oro come ancelle per vestirla.

Anche in questo racconto, arrivata la sera, lo schiavo dice alla ragazza di spegnere la luce e, appena la fanciulla si è addormentata, lo schiavo diventa

«un bellissimo giovane» e la possiede. All'alba lo schiavo riprende il suo aspetto. La fanciulla curiosa dopo la seconda notte aspetta che il ragazzo sia addormentato e accende la lampada fatale («[...] lei prese un acciarino che s'era preparata e, accesa l'esca, diede fuoco allo zolfanello e, accesa la candela, alzò la coperta e vide l'ebano trasformato in avorio, il caviale in latte di latte e il carbone in calce vergine», p. 929).

Il ragazzo si sveglia infuriato: dovrà restare ancora per 7 anni con l'aspetto di schiavo per colpa della curiosità della fanciulla e si dilegua («come l'argento vivo», p. 931). Come Psyche anche questa fanciulla deve fare un viaggio fino alla Fossa dei Morti, passando per l'allora noto e orientale Ponte del capello sopra il fiume di pece che poche anime attraversano accolte dall'angelo psicopompo (*guida delle anime*). È una scena della tradizione dello Zoroastrismo: l'anima deve passare su un ponte dove sono pesate le sue azioni per essere avviata al paradiso o all'inferno. L'arcangelo Michele attende le anime nell'atto della *psicostasia*, la loro pesatura, vestito di abiti bizantini e con la tonsura (come nella chiesa di Santa Maria in Piano di Loreto Aprutino, Abruzzo, Italia).

7.10. *Prima variante*

A questo punto il racconto inserisce una variante fiabesca. Una fata regala alla fanciulla le 7 paia di scarpe di ferro di poi tanti racconti, lei dovrà camminare finché le scarpe non saranno consumate, finché vedrà 7 donne che filano con il filo avvolto intorno ad ossa di morti (come Psyche vede le Parche). La ragazza ungerà il filo con il miele e si lascerà vedere dalle filatrici, soltanto quando avranno giurato di non farle del male sul nome del loro fratello (Tuoni-e-lampi, una versione in grottesco di Giove).

7.11. *Seconda variante*

Poi il racconto lavora sul passo della *fabella* in cui Venere cerca di vendicarsi su Psyche per il ferimento di Eros. Qui Venere ha l'aspetto dell'Orca, che è un essere dell'Abisso, un *monstrum* al pari degli dèi, è l'estremo della deformità e della bruttezza come Venere è l'estremo della perfezione e della bellezza.

Questa Orca sul limite dell'Oltretomba cerca una ragione per divorare la ragazza colpevole della scomparsa del figlio: le consegna (come ha fatto Venere con Psyche) dodici sacchi di legumi confusi e mescolati – ceci, cicerchie, piselli, lenticchie, fagioli, fave, riso e lupini – e le ordina di dividerli per tipo entro la sera («[...] se per stasera non sono pronti io ti mangio come una zeppola da tre soldi!», p. 933).

Infine l'Orca manda la ragazza dall'Orca-sorella (nella *fabella* è Proserpina) che abita nell'Orcheria (nella *fabella* sono gli Inferi), a prendere

gli strumenti musicali per la festa preparata per il matrimonio del figlio con l'ordine di ammazzarla.

Come Psyche anche questa fanciulla viene messa sull'avviso: deve portare doni nel nebbioso Oltretomba laico e fiabesco dell'intrattenimento. Getterà un panino al cane corso che le correrà incontro per azzannarla (come Psyche per Cerbero), il fieno al cavallo slegato che le correrà incontro per calpestarla, la pietra per puntellare la porta che sbatte senza fine, e incontrerà l'Orca-sorella (come Psyche incontra Proserpina). Così la porta, il cavallo e il cane non attaccano la fanciulla.

7.12. *Terza variante*

Il racconto fuoriesce daccapo dalla *fabella* e sceneggia il crudo ambiente terrifico dell'allusiva violenza fiabesca. L'Orca consegna alla fanciulla la figlia e le chiede di custodirla mentre va a prendere gli strumenti, ma, di fatto, ha già acceso il forno per arrostita e va ad affilarsi le zanne per squartarla. Ma la fanciulla getta la bambina nel forno.

7.13. *Quarta variante*

La fanciulla compie tutti questi gesti che in parte ricalcano un protocollo rituale di tipo magico, ma, vinta dalla curiosità (come Psyche) apre la scatola e da questa sfuggono flauti, ciaramelle, zampogne e altri strumenti musicali che si mettono a suonare.

Infine arriva Tuoni-e-lampi e la rimprovera per la sua curiosità («O traditrice, non vuoi proprio imparare a spese tue che per questa maledetta curiosità sei finita dove ti trovi?», p. 937), richiama con un fischio gli strumenti e li rinchiude nella scatola.

7.14. *La scatola della musica*

Nella tradizione della *fabella* ogni cultura ha scelto un'essenza diversa da chiudere nel vaso o flacone o orcio o cassetta che Psyche prende da Proserpina nel fondo degli Inferi e che deve portare a Venere – può essere l'essenza della Bellezza, il mortale sonno dello Stige, i trucchi per la cosmesi. In ogni caso aprirlo è stato sempre pericoloso. Nel *Cunto* la fanciulla che apre la scatola fiabesca e proibita ne vede fuggire gli strumenti musicali del buon tempo antico (*tiempo passato*), d'uso corrente nell'intrattenimento.

8. *Psyche arriva a Parigi: tra Molière e Lully*

A metà secolo e per molte vie, l'immagine di Psyche dalle logge, dai disegni, dalle incisioni di Roma e dai racconti fiabeschi di Napoli arriva alla

corte di Francia, l'ambiente pilota del gusto delle arti in Europa. Anche qui circola la pratica della poesia celebrativa e del poema eroico che usano le icone dell'Antico e la sua mitologia per le loro metafore ed *exagerationes*.

8.1. *Psyche come icona alla moda*

L'immagine di Psyche è già passata in Francia anche attraverso i bicchieri, le maioliche, il vasellame, le tappezzerie, i quadri e le stampe che riproducono scene e dettagli dei disegni preparatori e degli affreschi di Raffaello alla Farnesina. Molti altri quadri, stampe e vasellame, che hanno come soggetto alcuni momenti di questa storia fatale, vengono dai disegni e incisioni dei suoi allievi o ammiratori – come Giulio Romano e Marcantonio Bassetti³.

Sono scene e figure destinate alle *élites* europee, riprodotte su vasellame (*vitreaux en grisaille* del Château d'Ecouen 1541-1542 per il *connétable* Anne de Montmorency, oggi nel Château de Chantilly). Xilografie e disegni per tappezzerie e libri illustrati (*gravures sur bois*, Paris, 1546) sono attribuite a Jean Cousin l'Ancient, autore della *Pandora*, abituale portatrice di un altro pericoloso vasetto, al figlio Jean Cousin il Giovane, incisore delle illustrazioni per le *Metamorfosi di Ovidio*, e a Léonard Gaultier⁴.

8.2. *Leggere e guardare Psyche*

In parallelo un'altra fonte alimenta i cortigiani che introducono l'icona nella corte di Francia: la lettura di Apuleio e delle sue edizioni illustrate, come la traduzione di Boiardo⁵. I libri illustrati, si sa, sono stati ampiamen-

³ Per Marcantonio Bassetti (Verona 1588-1630), pittore di scuola veneziana, cfr. JEAN DE LA FONTAINE, *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, Illustrations d'après les gravures de Marc-Antoine, Paris, a l'Enseigne du Pot cassé, 1939, illustr., cop. col. Per Jean Cousin l'Ancient (ca. 1490-ca. 1560), autore di *Eva prima Pandora* (Musée du Louvre, ca. 1550, olio su legno, 97×150 cm). Per Léonard Gaultier (ca. 1561-ca. 1635), JEAN DE LA FONTAINE, *Avant-propos*, in *Les Amours de Psyché et de Cupidon, suivies d'Adonis, poème*. Nouvelle édition ornée de 26 figures de Borel gravées en coupleurs par Vigna-Vignerone, préface de Jules Claretie, Paris, Théopile Belin, 1899, pp. v-xii.

⁴ *L'Amour de Cupido et de Psiché mère de Volupté, prise des cinq & sixième livres de la Métamorphose de Lucius Apuleius philosophe. nouvellement historiée, & exposée en vers françois* da Jean Maugin, illustrato da Léonard Gaultier (Galter), con 32 illustrazioni, statue del mito e 2 ritratti di indigeni s.n.t., 1586, 1613?; cfr. M. CHARLES LE BLANC, *Manuel de l'amateur d'estampes*, 4 tt., Parigi, F. Vieweg, 1856, II, pp. 273-274 (II ed., Paris, Emile Bouillon, 1890). ROGER-ARMAND WEIGERT, *Bibliothèque Nationale. Cabinet des Estampes. Inventaire du Fonds français. Graveurs du XVIIe siècle*, t. IV. *Ecman-Giffart*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1961, pp. 415-549.

⁵ Per le edizioni e traduzioni di Apuleio: APULEIO, *Dell'Asino d'oro, tradotto per M. AGNOLO FIRENZUOLA Fiorentino. Di nuovo ricorretto e ristampato* [da Lorenzo Scala, 1549],

te utilizzati anche per la lettura di gruppo. L'avvio di una moda di questa icona si attiva quando Luigi XIV sale sul palcoscenico e balla insieme a Psyche. Da allora Psyche si circonda di ballerini e dèi celesti e infernali, di dèi dell'Olimpo e di mostri gettati sul palcoscenico da sempre più ingegnose macchine in una fantasmagorica sequenza.

Quando il Barocco francese scopre questa favola capisce che è l'icona neutra adatta per rappresentare e sondare alcuni dei più raffinati e dolorosi meandri del legame che stringe due esseri nell'amore. Con questa icona è possibile penetrare a varie profondità delle prove che richiede l'amore in violazione e nello stesso tempo in rispetto delle norme del costume.

Il gruppo di cortigiani di Luigi XIV compone in alcuni decenni uno spettacolare capolavoro di filosofia dell'eros in musica con tutti gli dèi e gli esseri dell'Antico che volano sulla scena, ma sono emblemi palesi della Modernità. Zefiro è una figura del mito, ma è languido e trascinante come in ogni primavera presente e ventura.

I gradini filosofici di questo dramma portano a cercare le ragioni e le pulsioni dell'esperienza del corpo amante fino al fondo della mente ai confini dello spirito, dove l'effimero corporeo dell'eros si dissolve nell'eterno e prende il nome assoluto di Amore.

Firenze, Nella Stamperia de' Giunti, [1603] 1607; LUC. APULÉE, *De l'Ane d'ore, XI livres, traduit en françois par J. LOUVEAU D'ORLÉANS et mis par chapitres et sommaires avec une table en fin. Plus y a sus les 4, 5, 6 livres traitans de l'amour de Cupido et de Psyche*, Paris, par Claude Micard, 1570, 1577; Paris, N. Bonfons, 1586; L. APULEII MADAURENSIS, *Opera omnia quae exstant. E quibus, post ultimam P. Colvii editionem, Philosophici Libri [...] mendis expurgati, quamplurimis locis aucti*, per Bon. Vulcanium Brugensem, 1594 e 1601; *L'Asne d'or, ou les Métamorphoses de LUCE APULÉE Philosophe Platonique. Illustré de commentaires apposez au bout de chaque livre [...]* (par J. de Montlyard), Paris, Langelier, 1602; APULEII MADAURENSIS PLATONICI, *Opera omnia quae exstant. Geverhartus Elmenhorstius [...] recensuit, Librumque Emendationum & Indices [...] adjecit. (Viri nobilis [...] PHILIPPI CLUVERII animadversiones in Apuleii Platonici, Librum de mundo)*, Francofurti, in Officina Wecheliana, apud Danielem et Davidem Aubrios & Clementum Schleichium, 1621; APULEII MADAURENSIS *Opera omnia quae exstant [...]*, Lugduni Batavorum, apud J. Maire, 1623; APULEIUS [...] *serio castigatus*, Amstelodami, ex musaeo Pet. Scriverii, apud G. Caesium, 1624; APULEII *Liber de Deo Socratis*, Josias Mercerus recensuit et notas adjecit, Lutetiae, ex Officina R. Stephani, 1625; APULEIUS *serio castigatus (ex recensione Vulcanii)*, Amstelodami, apud J. Janssonium, 1628; *L'Asino d'oro di LUCIO APULEIO [...] tradotto nuovamente in lingua volgare dal Sig. Pompeo Vizani e da lui con chiari argomenti ornato et da motti dishonesti purgato*, Venetia, G. Imberti, 1639; L. APULEII MADAURENSIS, *Metamorphoseos libri XI, Cum notis & amplissimo Indice Joannis Pricaei, [...]*, Goudae, typis Gulielmi Vander Hoeve, 1650; *Priapeia sive diversorum poetarum in Priapum lusus; Illustrati Commentariis Gasperis Schoppii [...] Huic editioni accedunt Josephi Scaligeri in Priapeia commentarii ac Friderici Linden-Bruch in eadem notae*, Patavii, apud Gerhardum Nicolaum V, 1664.

8.3. Luigi XIV balla con Psyche al Louvre (1656)

Luigi XIV balla nel *Ballet de Psyché ou de la Puissance de l'Amour*. È il 16 gennaio 1656, al Louvre, in occasione della visita di Cristina di Svezia, la regina protestante che si è convertita al Cattolicesimo. Il re interpreta tre ruoli: la Primavera, un Folletto, Plutone. Il re ha 18 anni. Con lui danzano uomini e donne della Corte.

La musica è di Jean-Baptiste Lully, che ha 24 anni, e di Jean-Baptiste Boësset (42 anni), il libretto è di Isaac de Benserade (42 anni, 1613-1691), le sontuose scene sono di Giacomo Torelli (52 anni). Il balletto prevede 27 *entrées*. Il Palazzo dell'Amore è di legno ed è illuminato da 60 lampadari.

Su una delle macchine e accanto al re, Olympe Mancini, la nipote di Mazarino, interpreta il ruolo di una Ninfa. Indossa un costume molto succinto («deshabillé»), giudicato sconveniente dagli spettatori. Il cardinale avrebbe rimproverato la nipote, in seguito autorizzata a continuare le rappresentazioni ma con un costume più decoroso⁶.

⁶ ISAAC DE BENSERADE (1613-1691), *Ballet de Psyché ou de la Puissance de l'Amour. Dansé par Sa Majesté le 16 jour de janvier 1656. Recueilli par Philidor l'Aîné, ordinaire de la musique du Roy et garde de sa Bibliothecque de Musique l'an 1705*, Parigi, Robert Ballard, 1656, mus. di Jean-Baptiste Lully e Jean-Baptiste Boësset, sieur de Dehault (1614-1685), libretto danzato il 16 gennaio 1656 al Louvre in occasione della visita di Cristina di Svezia («Les quatre allégories de la Crainte, le Soupçon, le Désespoir et la Jalousie étaient tenus par Anna Bergerotti, Tagliavacca, Munier Saint-Helme et la signora Tondi»). La prima parte rappresenta le delizie del Palazzo dell'Amore, nella seconda l'Amore diverte Psyche mostrandole ciò che provoca con le sue frecce. Un manoscritto dell'opera è alla Biblioteca nazionale di Francia: ANONYME, *Ballet. Relation de ce qui c'est passé à l'arrivée de la Reine Christine de Suede. A Essaune en la maison de Monsieur Hesselin avec un Panegyrique Latin sur l'entrée de cette Princesse*, à Paris l'an 1656 (RES F-535 [A-E]). *Ballet de Psyché ou de la Puissance de l'Amour dansé par sa Majesté l'an 1656* [texte d'Isaac de Benserade]. *Ballet de l'Amour Malade dansé par sa Majesté l'an 1657* [textes de Francesco Buti et d'Isaac de Benserade] copie de l'atelier Philidor, 1705 (<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k103683r>). «Les reprises de ce ballet furent nombreuses: les 20, 24, 30 janvier, 14 et 16 février et 18 mars 1657. Le livret de ce ballet composé de 27 entrées est de la plume de Benserade. Les décors de Torelli plurent beaucoup. Le palais de l'Amour entouré de bois était éclairé *a giorno* grâce à 60 lustres. C'est justement sur une des machines de Torelli qu'apparut Olympe Mancini aux côtés du roi. Le deshabillé qu'elle portait fut jugé trop léger et provoqua le départ d'une partie de l'assistance. Parmi les offusqués figurait le cardinal Mazarin qui fit de vives remontrances à sa nièce. La jeune fille ne fut autorisée à continuer les représentations qu'avec un costume plus convenable. *1ère partie* – Le Printemps, escorté par Zéphyre et Flore, surgit pour chasser les Quatre Vents. Les Nymphes qui l'accompagnent sont des dames de la Cour. Apparaissent ensuite Bacchus et Cérès, Pomone et Vertumne, Triptolime et Lislée. La Discorde, la Tristesse, la Crainte et la Jalousie tentent de pénétrer dans le Palais de l'Amour, mais Cupidon les chasse avec l'aide

8.4. *Tutti i ballerini*

a) Nella prima parte il balletto rappresenta le delizie del Palazzo dell'Amore. La Primavera, con Zefiro e Flora, scaccia i Quattro Venti. Le Ninfe che l'accompagnano sono interpretate da dame di corte. Entrano Bacco, Cerere, Pomona, Vertumno, Trittolemo e Lisle.

La Discordia, la Tristezza, il Timore e la Gelosia tentano di entrare nel Palazzo, ma Amore li scaccia con l'aiuto della Gioia, della Gioventù, del Gioco e dell'Allegria e chiede ai pittori di arricchirgli la vista, ai musicisti l'udito, a Como, Pulizia e Abbondanza il gusto, ai profumieri l'odorato.

Psyche entra in scena con la Bellezza e le tre Grazie. Mentre Medea, Circe, Alcina e Armida attirano Giasone, Ulisse, Ruggiero e Rinaldo nel Palazzo. Il Silenzio, la Discrezione e il Segreto chiudono la prima parte.

b) Nella seconda parte la Gloria diverte Psyche mostrandole i terribili effetti e poteri dell'amore sul mondo. Entrano in scena Momo con i *matti per amore*, Talestris con quattro Amazzoni, Marco Antonio che offre a Cleopatra combattimenti di gladiatori e danze di schiavi mori (sc. 5 e 6), le Baccanti trascurate da Orfeo, Nettuno circondato da Tritoni, Endimione, Meleagro e i cacciatori di Cupido.

Nella scena 12 si spalanca una caverna e appare Plutone sul trono e, in un *concerto italiano* di *Passioni amorose*, cantano la Gelosia, il Sospetto, la Disperazione, il Timore. I dèmoni dell'Incertezza, del Sospetto, della Sfiducia e della Gelosia suonano un *concerto italiano* che termina con una danza dei dèmoni. È una scena *italiana* a effetto ideata e aggiunta da Lully e molto apprezzata dagli spettatori.

de la Joie, la Jeunesse, les Jeux et les Ris. Il demande à des peintres de charmer sa vue, à des musiciens son ouïe, à Comus, à la Propreté et l'Abondance son goût, à des parfumeurs, son odorat. Psyché entre enfin en scène avec la Beauté et les trois Grâces. Médée, Circé, Alcine et Armide attirent Jason, Ulysse, Roger et Renaud dans le Palais. Le Silence, la Discretion et le Secret referment la première partie. *2ème partie* – La Gloire fait le récit des merveilles engendrées par Psyché. On voit donc Momus et les fous par amour, Talestris entouré de quatre amazones conquises, Marc-Antoine offrant à Cléopâtre des combats de gladiateurs et des danses d'esclaves maures, les Bacchantes délaissées par Orphée, Neptune entouré de Tritons, Endymion, Méléagre et des chasseurs par Cupidon. Soudain, une antre s'ouvre: Pluton apparaît sur son trône. Les démons de la Crainte, du Soupçon, du Désespoir et de la Jalousie jouent un concert italien terminé par une danse endiablée. Cette apparition composée par Lulli fit sensation. Lloret parle de cette entrée: «La plus admirable de toutes | par les postures des demons. | Qui s'élevaient hauts comme des monts». Enfin, douze petites filles représentant les heures viennent danser sous la direction de Thémis. L'Hymen et les Plaisirs exécutent le ballet final (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k103683r/f77.chemindefer>; <http://sitelully.free.fr/b7.htm>).

Dodici fanciulle, le Ore, danzano il motivo dell'impazienza dell'Amore sotto la direzione di Temi (sc. 12). L'Imene e i Piaceri eseguono la danza finale (sc. 14).

Psyché en machines
Théâtre des Tuileries, 1671

8.5. *Quindici anni dopo: Psyche tra le macchine barocche (1671)*

La *Psyché* rappresentata nel Théâtre des Tuileries o Salle des machines il 17 gennaio 1671 è una tragi-commedia-balletto in un prologo, 5 atti in versi liberi e intermezzi in musica, un'opera da macchine («pièce en machines»). La musica è di Jean-Baptiste Lully e il libretto di Molière, Quinault e Corneille⁷.

I manager di corte avevano proposto diversi soggetti – Orfeo (Racine), il ratto di Proserpina (Quinault) – ma il re aveva preferito il soggetto di Molière: Psyché. La *Salle des machines* era stata allestita per la favolosa rappresentazione del 7 febbraio 1662 della tragedia *L'Ercole amante*, libretto di Francesco Buti e musica di Francesco Cavalli, e non era stata più utilizzata⁸.

⁷ *Psyché. Tragedie-Ballet par I. B. P. MOLIÈRE. Et se vend pour l'Auteur, à Paris, chez Pierre Le Monnier, au Palais [...], 1671; M. PIERRE CORNEILLE – M. JEAN-BAPTISTE POQUELIN DIT MOLIÈRE – M. PHILIPPE QUINAULT, Psyché, tragi-comédie et ballet. Dansé devant Sa Majesté au mois de Janvier 1671, Paris, Robert Ballard, 1671; Tragédie-Ballet. Représentée pour le roi dans la grande salle des machines du Palais des Tuileries en janvier et durant tout le Carnaval de l'année 1671 par la Troupe du Roi et donnée au public sur le Théâtre de la salle du Palais-Royal, le 24e juillet 1671, s.n.t.; Psyché T. C. ballet dansé devant le roi, au mois de janvier, en 5 actes avec la description de la sale des entrées & des intermedes, Paris, Robert Ballard, 1671; JEAN-BAPTISTE LULLY, Psyché. Tragedie et Ballet. Dansé devant sa Majesté au mois de Janvier 1670. Recueilly par Philidor en 1690, copie d'André Danican Philidor, 1690; Tragédie-ballet en un prologue et 5 actes. Livret de MOLIÈRE, PIERRE CORNEILLE, PHILIPPE QUINAULT et JEAN-BAPTISTE LULLY, 1re représentation, Paris, Théâtre des Tuileries, 17 janvier 1671 (cfr. JEAN-BAPTISTE LULLY, *Œuvres complètes*, a cura di Jérôme de La Gorce e Herbert Schneider, Hildesheim-Zurich-New York, Georg Olms Verlag, 2006; CRISTINA SARA, «Psychés di Molière-Corneille e le sue fonti italiane: Francesco di Poggio e Diamante Gabrielli», «Franco-Italica», 1, 1992, pp. 81-99.*

⁸ «Le libraire au lecteur. Cet ouvrage n'est pas tout d'une main. M. Quinault a fait les paroles qui s'y chantent en musique, à la réserve de la plainte italienne. M. de Molière a dressé le plan de la pièce, et réglé la disposition, où il s'est plus attaché aux beautés et à la pompe du spectacle, qu'à l'exacte régularité. Quant à la versification, il n'a pas eu le loisir de la faire entière. Le carnaval approchait, et les ordres pressants du Roi, qui se voulait donner ce magnifique divertissement plusieurs fois avant le carême, l'ont mis dans la nécessité de souffrir un peu de secours. Ainsi, il n'y a que le prologue, le premier acte, la première scène du second et la première du troisième dont les vers soient de lui. M. Corneille a employé une quinzaine au reste; et, par ce moyen, Sa Majesté s'est trouvée servie dans le temps qu'elle l'avait ordonné». (M. JEAN-BAPTISTE POQUELIN DIT MOLIÈRE, *Psyché. Tragédie-Ballet*. 1671, in *Œuvres de MOLIÈRE, avec un commentaire, un discours préliminaire, et une Vie de Molière, par*

Per la *Psyché* furono riutilizzate le macchine e le scenografie che gli architetti e scenografi Gaspare e Carlo Vigarani avevano preparato per l'*Ercole amante*. In particolare fu curata la scenografia degli Inferi dove il re aveva recitato nel ruolo di Plutone.

Soltanto per il finale («l'apothéose») dell'ultimo intermezzo fu ideata una nuova scenografia. Sulla scena comparvero più di 300 personaggi sospesi alle macchine o in aureole («paraître plus de trois cents personnes suspendues ou dans des machines ou dans une gloire»). Un'altra rappresentazione della *Psyché*, alla presenza del re, della regina e della corte, il 9 febbraio 1671 fu realizzata con nuove macchine.

Il soggetto era di moda, nello stesso ambiente circolavano *Les Amours de Psyché et Cupidon* di La Fontaine (1669). La richiesta del re di assistere allo spettacolo prima della Quaresima aveva indotto Molière a chiedere i versi a Pierre Corneille e le arie a Philippe Quinault. Lully aveva scritto il compianto («plainte») in italiano.

Lo spettacolo ebbe successo e fu replicato molte volte per la Corte e in presenza di visitatori, come il Nunzio del Papa e l'Ambasciatore di Venezia. La *Salle des Machines* fu aperta anche per una serie di rappresentazioni pubbliche dell'opera. Molière avrebbe rappresentato *Psyché* anche sulla scena del Palais Royal il 24 luglio 1671. Il testo fu replicato in teatro e per il pubblico il 1 giugno 1703⁹.

8.6. *Un'opera a più mani*

Molière aveva avuto l'incarico di stendere l'intreccio («le plan») e di regolare la messa in scena («la disposition»). A parere degli editori del libretto Molière si era orientato più verso la bellezza («beauté») e la magnificenza («pompe») dello spettacolo che non verso il rispetto dei canoni del genere («l'exacte régularité»).

M. Auger, *de l'académie françoise*, 9 tt., Parigi, [de l'Imprimerie de Firmin Didot,] Desoer, 1824, t. VIII, pp. 205-336: 207; cfr. MOLIÈRE, *Œuvres complètes*, textes établis, présentés et annotés par George Couton, 2 voll., Paris, Gallimard, 1971, II, pp. 789-888: 821). Cfr. DANIELA DEL PESCO, *Gian Lorenzo Bernini e Carlo Vigarani alla corte di Luigi XIV*, in *Gaspare & Carlo Vigarani. Dalla corte degli Este a quella di Luigi XIV. Atti del convegno internazionale, Reggio Emilia, Modena, Fiorano Modenese, Sassuolo, Château de Versailles, giugno 2005*, a cura di Walter Baricchi, Jérôme de La Gorce, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale – Versailles, Centre de recherche du château de Versailles, 2009, pp. 205-218.

⁹ «Baron fils y représente l'Amour, & la D^{lle} Desmares Psyché. Elle se trouve dans le tome sixieme des *Œuvres* de Molière» (ANONYMES [M. ANTOINE DE LÉRIS], *Dictionnaire portatif des théâtres, contenant l'origine des différens théâtres de Paris [...]*, Paris, C. A. Jombert, 1763 [I ed. 1754], s.v., p. 370).

Molière aveva steso in parte il testo verbale e aveva chiesto a Pierre Corneille di metterlo in versi, ma il testo non fu completato per la fretta imposta dalla prossimità del Carnevale e dagli ordini del re che aveva previsto alcune repliche dello spettacolo prima della Quaresima.

Corneille era riuscito, in 15 giorni, a mettere in versi il prologo, il primo atto, la prima scena del secondo e del terzo atto. Philippe Quinault aveva composto i versi delle arie. Lully un *lamento* in italiano («plainte italienne») e le musiche per gli intermezzi. I costumi erano stati disegnati da Germain Gisse, realizzati da Jean Baraillon, costumista dei balletti del re, e da Claude Fortier, mastro sarto del re¹⁰.

8.7. *Il mito in scena*

Psyché è un'opera-ballet, un testo teatrale in musica e con ricche coreografie. Ha un andamento semitragico ma un lieto fine. Le grandi forze del mito – la Bellezza divina (Venus) e quella corporale (Psyché), l'Eros (Amour), gli dèi della Natura (Zefiro, il fiume, le Furie), il Destino, il Potere (Jupiter) si scontrano sul soggetto dell'amore infelice.

Il tutto è stato messo in scena con gli spettacolari apparati delle *tragédies-machines* in musica – sul modello di *Andromède* (1650) – e con l'intento di stupire lo spettatore. Nell'ultima *entrée* avrebbero ballato 40 maestri di ballo mentre, tra le nuvole e sul fondale, ballavano, volavano e si muovevano circa 400 personaggi.

8.8. *Tutto il Mondo Antico sale sul palcoscenico*

I personaggi in scena erano: Jupiter, Venus, l'Amour, Aegiale e Phaène le Grazie, Psyché, il re-padre di Psyché, Aglaure e Cidippe sorelle di Psyché, Cléomène e Agénor principi invaghiti di Psyché, le Zéphire, Lychas, un dio-fiume.

La parte di *Psyché* fu interpretata da Armande Béjart (1642-1700), in seguito da M.lle Beauval, la parte di *Amore* da Baron figlio (1653-1729), la parte di *Venere* da M.lle de Brie; Molière tenne per sé la parte di Zefiro.

Per la prima volta i cantanti (M.lle de Rieux, M.lle Turpin, Forestier, Mosnier, Champenon, Granapré, Ribou, Poussin) accettarono di cantare sulla scena a volto scoperto e non dietro un paravento («une loge grillée»).

¹⁰ Germain Gisse (1621-1673), figlio di uno scultore della Camera del Re, addetto alla Salle delle Tuileries, disegnatore del Cabinet del Re (1660), membro dell'Académie de peinture (1662), ha introdotto notevoli cambiamenti nei costumi delle commedie-balletto. *Psyché* di Molière e Lully è stata una delle produzioni più costose di quegli anni.

I tre maestri di ballo erano Pierre Beauchamp, Nicolas Delorge e Antoine Desbrosses¹¹.

8.9. *La sala*

La sala destinata a questo spettacolo era usata per le grandi feste, l'unica del palazzo adatta ad ospitare un'opera così complessa. Era lunga 40 tese (1 tesa = 6 piedi = 1,949 m = ca. 80 m), era divisa in due parti, una per lo spettacolo, l'altra per gli spettatori, quest'ultima molto decorata. Il prospetto del teatro, così come i due laterali («retours»), era in ordine corinzio, per tutta l'altezza dell'edificio. Si entrava da due porte, a destra e a sinistra. Le porte avevano due file di colonne su piedistalli e i pilastri alti quanto il teatro. Il livello più elevato era riservato alla famiglia reale e ai cortigiani più importanti. Questo spazio era circondato da una balaustra che degradava in un anfiteatro: le colonne sostenevano le gallerie, sotto le gallerie tra le colonne, c'erano palchi decorati, come tutta la sala, con sculture e pitture.

9. *Venus e gli altri*

mon arc [...] est l'unique soutien
(*L'Amour a Venus*, v. 1884)

9.1. *Prologo del 1671. Venus entra in scena*

Su una scena campestre, attraverso una grande roccia forata si vede, lontano, il mare, entra Flora con Vertumno, dio degli alberi e dei frutti, e con un corteo di Driadi e di Sylvani, seguita da Palemone, dio delle acque, e con un corteo di dèi dei fiumi e di naiadi. Tutti cantano e danzano invocando Venus.

È un canto che celebra la pace – la pace di Aix-la-Chapelle, 2 maggio 1668, che ha concluso la guerra di Devoluzione tra la Francia e la Spagna. Poi vengono pronunciati i nomi dei sentimenti ammessi dalle buone maniere: l'attrazione, la dolcezza, il fascino che seguono la bellezza («C'est la beauté qui commence de plaire; | mais la douceur achève de charmer», vv. 19-20), la tenerezza («Que sert un cœur sans tendresse?», v. 25).

Una grande macchina scende dal cielo, dentro c'è Venus con il figlioletto l'Amour e due piccole Grazie (Aegiale e Phaène) mentre tutti gli dèi della terra e delle acque danzano e cantano i versi di Quinault. Ma Venus pro-

¹¹ Antoine Desbrosses, ballerino e coreografo (?-1700), è stato il primo direttore dell'Académie de danse, fondata nel 1661, fino al 1669, quando fu sostituito da Pierre Beauchamp. Ha ballato in *Psyché* (1671), in *Fêtes de l'amour et de Bacchus* (1672). Dal 1682 ha ballato soprattutto a Bruxelles e in varie *tournées* in Europa con *troupes* itineranti.

nuncia un lamento, lei non è più di moda, c'è una rivale che tutti adorano, lei ha ottenuto invano il pomo d'oro («[...] le prix de la plus belle», v. 110), Paride era soltanto uno, le folle dicono che la più bella è Psyché («Elle est plus belle que Vénus», v. 119).

Per questo Venus chiede a l'Amour di usare la sua potenza contro la rivale («Emploie, emploie ici l'effort de ta puissance», v. 147). L'Amour, interpretato nel 1671 dal piccolo La Thorillière che ha 11 anni, ammette che la sua fama è terribile e vola via nel cielo teatrale («Dans le monde on n'entend que plaintes de l'Amour: | on m'impute partout mille fautes commises», vv. 159-160). Venus e le due Grazie si ritirano.

9.2. *Atto primo. Dell'invidia e dello charme*

La scena cambia: è una città con palazzi e caseggiati di diversi stili. Il primo atto esplora i recessi dell'amore: le ragioni della seduttività, le regole del comportamento femminile, le posture e i gesti amorosi, l'ingovernabilità della passione.

Le due sorelle Aglaure e Cidippe mormorano sul Fato che ha reso così attraente Psyché, che è la sorella minore, i cuori degli uomini passano davanti alle loro attrattive e non si fermano («Les cœurs se précipiter, | et passer devant nos charmes, | sans s'y vouloir arrêter?», vv. 187-189).

È l'invidia che si prova per un'attrazione incomprensibile, come spesso la bellezza d'una donna per un'altra donna («Est-il pour nous, ma sœur, de plus rude disgrâce | que de voir tous les cœurs mépriser nos appas, | et l'heureuse Psyché jouir avec audace | d'une foule d'amants attachés à ses pas?», vv. 196-199).

È un fatto che scuote la ragione («raison»), provoca lacrime («larmes»), cancella piaceri e tranquillità («tout plaisir, tout repos»), rende ossessiva l'immagine («image») di quella indecifrabile bellezza e, nel sonno, i sogni la evocano e ci si sveglia di soprassalto («dans mon esprit aussitôt | quelque songe la rappelle, | qui me réveille en sursaut», vv. 214-216). L'invidia pone domande senza risposta («Que voit-on dans sa personne, | pour inspirer tant d'ardeurs? | quel droit de beauté lui donne | l'empire de tous les cœurs?», vv. 225-228).

Poi si scende sui dettagli e sulla comparazione dei corpi («Elle a quelques traits, quelque éclat de jeunesse, | on en tombe d'accord, je n'en disconviens pas; | mais [...]», vv. 229-231). In fondo, Psyché non ha nulla di speciale e le sorelle si lanciano in audaci apprezzamenti reciproci («Vous, ma soeur, vous avez, sans nul déguisement, | tout ce qui peut causer une amoureuse flamme; | vous moindres actions brillent d'un agrément | dont je me sens toucher l'âme; | et je serais votre amant, | si j'étais autre que femme», vv. 252-257).

La spiegazione va cercata altrove: c'è qualcosa di misterioso nell'attrazione che Psyché esercita, qualcosa che sta tra la magia e l'inganno, entrambe tec-

niche deprecabili soprattutto in materia di bellezza («Toutes les dames d'une voix | trouvent ses attraits peu de chose, | [...] | [...] l'on doit présumer | qu'il faut que là-dessous soit caché du mystère: | ce secret de tout enflammer | n'est point de la nature un effet ordinaire; | l'art de la Thessalie entre dans cette affaire», vv. 262-270).

Le due sorelle analizzano questo fascino («charme»): è legato a una mancanza di austerità, lascia a tutti una speranza, promette qualcosa a tutti («C'est un air en tout temps désarmé de rigueurs, | des regards caressants que la bouche seconde, | un souris chargé de douceurs, | qui tend les bras à tout le monde | et ne vous promet que faveurs», vv. 274-279). Le due sorelle sono favorevoli a un altro modo di trattare con gli uomini, preferiscono usare i privilegi dell'essere donna e dell'essere donne di rango («Et nous voulons trop soutenir | l'honneur de notre sexe et de notre naissance. | Les hommes maintenant aiment ce qui leur rit; | l'espoir, plus que l'amour, est ce qui les attire», vv. 292-295).

9.3. *Non si può scegliere chi amare*

Nella seconda scena le due sorelle incontrano Cléomène e Agénor, i due principi innamorati di Psyché, che rimangono interdetti nell'incontrarle, pensavano di vedere l'oggetto del loro desiderio, sono disposti a confessarlo, non è possibile nascondere l'amore («et le secret ne dure guère, | madame, quand c'est de l'amour», vv. 333-334).

Le due sorelle invidiose indagano: com'è possibile che entrambi siano innamorati della stessa donna? («c'est une nouveauté sans doute assez bizarre», v. 339). Uno dei due resterà inevitabilmente deluso. Uno dei principi risponde che la cosa è rara («rare») ma non impossibile per un'amicizia perfetta e insinua che l'amicizia maschile può essere un legame molto solido. Ma cosa li attrae verso Psyché e non verso altre donne?

Uno dei principi risponde che l'amore è ingovernabile, non si può scegliere chi amare («Est-ce que l'on consulte au moment qu'on s'enflamme? | Choisit-on qui l'on veut aimer? | Et pour donner toute son âme, | regarde-t-on quel droit on a de nous charmer?», vv. 347-350). L'altro principe sostiene che non c'è bisogno di una ragione per innamorarsi («et lorsque l'amour touche un cœur, | on n'a point de raisons à dire», vv. 354-355).

9.4. *Finalmente entra Psyché*

Nella terza scena finalmente entra colei di cui tutti hanno sinora parlato. Le sorelle le dicono che quei due principi sono arrivati per vederla. Psyché si schermisce con una frase adatta a questo atto tessuto di sottili veleni femminili, li ha visti parlare insieme ed ha pensato fossero interessati alle sorelle («Et j'aurais cru toute autre chose | en les voyant parler à vous», vv. 391-392).

Cléomène dichiara il loro comune amore, le lunghe prove di amicizia, la loro intenzione di unire i due stati nel regno di colui che lei sceglierà di sposare. Ma Psyché risponde nei termini dell'etica familiare corrente – aspetterà le decisioni del re-padre e attenderà che si sposino prima le sorelle – ma anche nei termini di un rifiuto raffinato: sono troppi due cuori per un solo cuore («trop que deux cœurs pour moi, trop peu qu'un cœur pour vous», v. 453). Sarebbe un'ingiustizia scegliere tra due innamorati, entrambi danno prova d'una grandezza d'animo che non può essere resa infelice e quello che può consolarli è conservare entrambi la fiamma dell'amore («et vous devez chercher dans l'amoureuse flamme | le moyen d'être heureux tous deux», vv. 468-469).

9.5. *Ma c'è l'Oracolo*

Quando entra Lychas questa atmosfera lieve di chiacchiere sull'amore si copre d'ombra. L'inviato dal re-padre irrompe in scena con l'ombra della paura: l'Oracolo ha pronunciato la sua sentenza, Psyché sarà accompagnata da un corteo funebre fino in cima alla montagna e abbandonata al suo sposo, un mostro che sparge ovunque i suoi veleni. Le sorelle non se ne dolgono poi tanto («À ne vous point mentir, je sens que dans mon cœur | je n'en suis pas trop affligée», vv. 540-541).

9.6. *Primo intermezzo*

La scena si trasforma: le macchine di scena rivelano rocce inquietanti e, in lontananza, una grotta spaventosa. Psyché è stata abbandonata nel deserto per obbedire all'Oracolo. Un corteo di persone in lacrime arriva per piangere la sua sventura: una parte testimonia la sua pena con lamenti toccanti e pianti lugubri, un'altra esprime la sua desolazione con una danza segnata dai moti della disperazione. Il pianto, in italiano, è sul tema «Ah! Sentenza inaudita, | dar morte a la beltà, ch'altrui dà vita».

*Plaintes en italien,
chantées par un femme desolée et deux hommes affligés*

FEMME DÉSOLÉE

Deh! piangete al pianto mio,
sassi duri, antiche selve.
Lagrimate, fonti e belve,
d'un bel voto il fato rio.

PREMIER HOMME AFFLIGÉ

Ahi dolore!

SECOND HOMME AFFLIGÉ

Ahi martire!

PREMIER HOMME AFFLIGÉ

Cruda morte!

SECOND HOMME AFFLIGÉ

Empia sorte!

TOUS TROIS

Che condanni a morir tanta beltà!

Cieli, stelle, ahi crudeltà!

SECOND HOMME AFFLIGÉ

Com'esser può fra voi, o Numi eterni,
chi voglia estinta una beltà innocente?

Ahi! che tanto rigor, Cielo inclemente,
vince di crudeltà gli stessi Inferni.

PREMIER HOMME AFFLIGÉ

Nume fiero!

SECOND HOMME AFFLIGÉ

Dio severo!

ENSEMBLE

Perchè tanto rigor

contro innocente cor?

Ahi! sentenza inaudita,

dar morte a la beltà, ch'altrui dà vità!

FEMME DÉVOLÉE

Ahi! ch'indarno si tarda!

Non resiste a li dei mortale affetto,

alto impero ne sforza:

ove commanda il Ciel, l'uom cede a forza.

Ahi dolore! etc.

Come sopra

(Ces plaintes sont entrecoupées et finies
par une entrée de ballet de huit personnes affligées).

9.7. *Il re con due cuori*

Il secondo atto argomenta un'esemplare etica familiare e le posizioni necessarie di fronte al dolore. Il re-padre ha una parte importante e dignitosa in questa versione teatrale della favola. Il re ha le tenerezze del padre, è saggio, si addolora per il destino della figlia, rivela attraverso le lacrime una debolezza non consona al suo rango e tuttavia inevitabile. La saggezza e la corona non sono sufficienti di fronte alla crudeltà degli eventi, la fermezza è una forma di vanità e a una figlia è possibile mostrare l'altro cuore nascosto dentro il cuore da re («et dans le cœur d'un roi montrer le cœur d'un homme», v. 601).

Psyché ha 15 anni, per l'epoca l'età della donna già fiorita e pronta per il matrimonio: i suoi studi, virtù, cure, saggezza, tenerezza, fascino e allegria sono state fonte di gioie. Gli dèi non dovrebbero riprendersela. A sua volta Psyché rivela un'etica filiale e vitalista non meno esemplare: è necessario regolarsi sul volere degli dèi, padroni dei pochi doni che lasciano per poco tempo nelle mani dei mortali e non è possibile lamentarsi quando vengono a riprenderli. Anche lei è un dono degli dèi ed è venuto il momento di restituirlo («Seigneur, je suis un don qu'ils ont fait à vos vœux; | [...] | et c'est sans murmurer que vous devez me rendre», vv. 657, 660). Il padre potrà riversare il suo affetto sulle sorelle.

9.8. *Congedo delle sorelle*

Dalla seconda scena i versi sono di Pierre Corneille (Quinault ha scritto la prima scena del terzo atto). Psyché si congeda dalle sorelle, ma queste vogliono accompagnarla fino al suo sepolcro («monument»), la rassicurano – o temono? – che l'Oracolo abbia emesso un vaticinio oscuro, come al solito non perfettamente decifrabile.

È una scena ambigua in cui il fascino di Psyché è al culmine: vuole rimanere sola, teme per loro qualche ulteriore collera degli dèi. Al contrario le sorelle la lasciano con un congedo velenoso («Vous le voulez, et nous partons. | Daigne ce même Ciel, plus juste et moins sévère, | vous envoyer le sort que nous vous souhaitons, | et que notre amitié sincère, | en dépit de l'oracle et malgré vous, espère», vv. 778-782).

Nous aimons, et l'Amour sait rendre tout possible
(*Psyché*, v. 820)

9.9. *Congedo degli innamorati mentre Zefiro rapisce Psyche*

Infine Psyché rimane sola. È l'occasione per la formulazione dell'etica barocca. Il mondo è mobile: dall'alto della gloria e persino dagli altari si finisce per precipitare nel sepolcro. Il cuore femminile imprigiona tutti i cuori eppure resta libero («reine de tous les cœurs et maîtresse du mien», v. 798).

Forse il Cielo punisce Psyché per una sua criminosa insensibilità, forse perché non ha saputo scegliere tra tanti pretendenti, forse il Cielo avrebbe potuto scegliere per lei, ma circola in questa scena la formula della libertà del Moderno ormai contrapposta al destino dell'Antico.

Arrivano i principi innamorati disponibili alla lotta contro il Serpente previsto dall'Oracolo e pronunciano altre formule dell'etica amorosa. È una storia d'amore e per l'amore tutto è possibile («Nous aimons, et l'Amour sait rendre tout possible», v. 820). L'amore non chiede nessun utile, può

anche far morire di dolore, il suo compenso è l'aver amato («Quel fruit espérez-vous de qui ne peut aimer? | Ce n'est point par l'espoir d'un si charmant salaire | que nous nous sentons animer; | [...] | Vivez, belle princesse, et vivez pour un autre: | [...] | nous voulons bien mourir de douleur et d'amour», vv. 829-830, 837-843).

Come le sorelle anche gli innamorati dubitano: la formula dell'Oracolo potrebbe essere stata dettata da qualche rivale per allontanarli e non sarebbe la prima volta che i malvagi si nascondono dentro i templi («et dans tous les climats on n'a que trop d'exemples | qu'il est ainsi qu'ailleurs des méchants dans les temples», vv. 865-866). Psyché li prega di dedicare alle sorelle quegli estremi ardori, è la sua ultima volontà e un antico costume prescrive di rispettare l'ultimo desiderio di chi muore.

E in quel momento due Zefiri la rapiscono nell'aria e i due principi la perdono di vista. Appare l'Amour imprecando contro i rivali («Allez mourir, rivaux d'un dieu jaloux», v. 899), ordina a Vulcano di preparare un Palazzo pieno di splendori dove asciugare le lacrime di Psyché. Siamo alla fine del secondo atto e l'Amour, che è comparso per un momento nelle sue vesti di bambino figlio di Venere, è ora un giovane uomo (interpretato da Michel Baron, allora compagno di Molière, che ha scritto per lui la parte).

Quand l'Amour presse, | on n'a jamais fait assez tôt
(*Psyché*, vv. 910-911)

9.10. *Si canta dell'Amour*

Comincia così il secondo intermezzo. Compare il Palazzo d'Amore, un edificio stupefacente («magnifique») con colonne di lapislazzuli e intarsi d'oro. Sei Ciclopi e quattro Fate danzano e si passano quattro grandi vasi d'argento. Nel frattempo Vulcano canta un'aria sull'essenza dell'amore. Eros è il dio più amabile («le plus aimable des dieux», v. 907). È il dio più pressante («Quand l'Amour presse, | on n'a jamais fait assez tôt», vv. 910-911). È il dio che non può rimandare («L'Amour ne veut point qu'on diffère», v. 912). È un dio tanto più incantevole quante più attenzioni gli vengano prestate («Servez bien un dieu si charmant: | il se plaît dans l'empressement», vv. 917-918).

En tout vous êtes un grand maître
(*Psyché*, v. 946)

9.11. *La saggezza primaverile di Zefiro*

Nel terzo atto si incontrano finalmente i due amanti e vengono rappresentati tutti gli aspetti dell'immagine corrente dell'amore: dall'improvvisa

trafittura del primo sguardo al languore dei sospiri quando ci si abbandona a un essere finalmente amato.

Ma, un attimo prima, Zefiro, che ha un inedito profilo di saggezza, è stupito: ha eseguito il suo compito, ha rapito dall'alto della roccia quella bellezza («cette beauté», v. 927), l'ha sollevata lievemente attraverso l'aria fino al Palazzo incantato («dans ce beau palais enchanté», v. 929) dove l'Amour potrà farne quello che vuole («Où vous pouvez en liberté | disposer de sa destinée», vv. 930-931), ma vede che il dio si è travestito e con quegli abiti, quel viso e quell'andatura non potrà essere riconosciuto.

Tuttavia è quello che desidera l'Amour: del suo abbagliante splendore divino non vuole sia visto nulla se non la passione che lo spinge («Je ne veux a Psyché découvrir que mon cœur», v. 939). Zefiro riconosce il tocco del maestro («En tout vous êtes un grand maître», v. 946), gli dèi innamorati hanno sempre nascosto le loro passioni dietro qualche maschera, ma l'aspetto preso da Amour è adatto a far colpo sulle donne («pour avoir un succès heureux | près de l'aimable sexe où l'on porte ses vœux», v. 954-955), anche se privo di contrassegni di status («et sans parler ni de rang, ni d'esprit», v. 957).

L'Amour è inquieto, ha preso l'aspetto di giovane uomo perché per lui è ormai tempo di uscire dall'infanzia. Zefiro è d'accordo e proclama solennemente che amare è un mistero per cui non è possibile essere bambini («et vous entrez dans un mystère | qui ne demande rien d'enfant», vv. 968-969).

L'Amour sa che questa fanciulla irriterà la sua mamma, Venus. Zefiro si stringe nelle spalle: Venus è del solito malumore che le belle donne credono di poter esercitare impunemente («Votre mère Vénus est de l'humeur des belles», v. 974), certamente si arrabbierà perché l'Amour intende amare la fanciulla che lei intendeva punire («que d'aimer la beauté qu'elle voulait punir», v. 979). Ma non c'è niente da fare, l'Amour trova Psyché la più bella del mondo («la plus belle du monde», v. 983) e se ne sta a contemplarsela mentre si aggira stupefatta tra i luccichii del Palazzo.

Zefiro si prepara a ritirarsi, sa bene cosa ci vuole tra due innamorati: i gemiti dell'abbandono, il contatto carnale, la visione dell'altro, insomma sospiri, bocche e occhi («et vous dire entre vous tout ce que peuvent dire | les soupirs, la bouche et les yeux», vv. 991-992).

9.12. *Tra le meraviglie di Versailles*

Le stupefacenti architetture e i piaceri del Palazzo d'Amore sono quelli di Versailles, come gli autori hanno scritto e gli spettatori intendono.

Psyché si guarda intorno e rimane stupefatta («Quelle savante main a bâti ce palais, | que l'art, que la nature pare | de l'assemblage le plus rare | que l'œil puisse admirer jamais? | Tout rit, tout brille, tout éclate, | dans ces

jardins, dans ces appartements», vv. 996-1001). Ogni dettaglio la incanta e la lusinga, i suoi piedini calpestano le materie più preziose: oro e fiori.

Forse è un trucco del Cielo che mostra quanto si abbandona per indurre rimpianto, ma tutto è inutile, ormai Psyché desidera il Mostro che la sbrani («Ne me fais plus languir, viens prendre ta victime, | mostre qui dois me déchirer», vv. 1022-1023). È stanca.

Un je ne sais quel feu que je connais pas
(*Psyché*, v. 1053)

9.13. *Finalmente*

Finalmente l'Amour e Psyché si incontrano. Non c'è nulla del racconto berbero-latino e rinascimentale, nessuna drammatica visione notturna della fanciulla che accende la lampada per vedere il suo amante che si nasconde nella notte. L'Amour si fa vedere, ecco il mostro senza pietà che l'Oracolo ha predetto e non mette tanta paura quanto Psyché ha immaginato.

La fanciulla rimane stupita, ma ne sospetta la natura divina («Vous, Seigneur, vous seriez ce mostre [...] | [...] | vous qui semblez plutôt un dieu qui, par miracle, | daigne venir lui-même à mon secours!» vv. 1036-1039). L'Amour la rassicura: tutto il Palazzo attende i suoi ordini e lui è l'unico mostro che lei deve temere.

Psyché rimane turbata, l'immagine incombente della morte si dissolve e nelle sue vene ghiacciate si insinua qualcosa di diverso, un'emozione sconosciuta, il celebre *non-so-che* che sarà il misterioso contrassegno dell'amore nella cultura europea («Un je ne sais quel feu que je connais pas», v. 1053; «je ne sais ce que c'est, mais je sais qu'il me charme», v. 1059) e che è composto di stima («estime»), di compiacimento («complaisance»), di amicizia («amitié») e riconoscenza («reconnaissance»). È un elenco della percezione barocca dell'amore che passa attraverso la visione. L'amore penetra attraverso gli occhi. Si rivela a prima vista:

Plus j'ai les yeux sur vous, plus je m'en sens charmer;
tout ce que j'ai senti n'agissait point de même,
et je dirais que je vous aime,
Seigneur, si je savais ce que c'est que d'aimer.
Ne les détournez point, ces yeux qui m'empoisonnent,
ces yeux tendres, ces yeux perçans, mais amoureux (vv. 1061-1066).

9.14. *L'innamoramento fulmineo*

Questa scena centrale dell'opera rappresenta l'innamoramento fulmineo di Psyché e la sequenza corporale che induce questa passione – sguardi,

aspetto, fascinazione, sollievo e altro. Psyché potrà finalmente esalare i sospiri così lungamente trattenuti («Ce moment est venu qu'il faut que votre bouche | exhale des soupirs si longtemps retenus», vv. 1083-1084) e abbandonarsi a slanci sinora sconosciuti («un amas de transports aussi doux qu'inconnus», v. 1086).

Ma questa scena dipana anche tutto il corredo di moralità connesso all'impegnativo evento che si chiama *amore*. Non amare è forse una colpa («n'aimer point, c'est donc un grand crime!», v. 1090). Il pudore dovrebbe impedire alla fanciulla una così pronta disponibilità e il rossore dovrebbe essere il primo segnale di questa violazione del costume («vos yeux [...] | et ma bouche asservie à leur toute-puissance | ne me consulte plus sur ce que je me dois», vv. 1108-1110). Anche in un momento in cui i sospiri sostituiscono le parole («c'est le langage le plus doux», v. 1119).

9.15. *Curiosità*

Psyché è tuttavia curiosa, come detta il suo classico profilo, e chiede come sia arrivata fin là, perché Zefiro sia stato così sollecito, dove mai si trovi. L'Amour rimane sul vago: è soltanto il padrone del Palazzo («J'ai dans ce doux climat un souverain empire, | comme vous l'avez sur mon cœur», vv. 1131-1132). Il dio dell'amore ha dettato le parole dell'Oracolo, ha convinto Zefiro, l'ha liberata dal corteggiamento dei principi.

Ma l'Amour detta anche una serie di divieti: niente domande per il momento («Ne me demandez point quelle est cette province, | ni le nom de son prince: | vous le saurez quand il en sera temps», vv. 1142-1144). Meglio addentrarsi nel Palazzo e goderne i piaceri della vista e dell'udito («Venez en admirer avec moi les merveilles, | Princesse, et préparez vos yeux et vos oreilles», vv. 1154-1155), tra distese di ori e di pietre preziose, tra i concerti e le cento bellissime ancelle che la serviranno e l'adoreranno senza invidia («[...] sans vous porter envie», v. 1162).

9.16. *Capricci*

In questo sublime preludio dei piaceri e delle gioie amoroze si insinua il primo capriccio di Psyché: la fanciulla vuole far sapere al re-padre ed alle sorelle della sua fortuna e in questo modo tranquillizzarli, non potrebbe quel gentiluomo così carino convincere Zefiro a portare anche loro nel Palazzo?

Ma l'Amour si sente privato di qualcosa, l'amore totale che lo ha preso non ammette altri affetti, siano pure legittimi («Vous ne me donnez pas, Psyché, toute votre âme: | ce tendre souvenir d'un père et de deux sœurs | me vole une part des douceurs | que je veux toutes pour ma flamme. | N'avez d'yeux que

pour moi [...]», vv. 1181-1185). È già una scenata di gelosia («Des tendresses du sang peut-on être jaloux?», v. 1188).

Tuttavia l'Amour cede subito, c'è qualche dettaglio corporale che lo travolge: i raggi del sole illuminano troppo Psyché, i suoi capelli si muovono troppo al vento, l'aria che lei respira passa nella sua bocca con un piacere – come dire? – eccessivo e i suoi sospiri turbano. E allora che Zefiro parta pure, che Psyché mostri e regali ai parenti quello che vuole: carezze e tesori del Palazzo. Intorno c'è un tripudio di amorini e giovani zefiri.

9.17. *Nel terzo intermezzo tra Amorini e Zefiri che ballano e cantano*

Quattro Amorini e quattro Zefiri danzano, due volte un Amorino e uno Zefiro cantano un'aria. Zefiro canta sul ricorrente motivo della giovinezza e dell'amore:

Aimable jeunesse,
 suivez la tendresse;
 joignez aux beaux jours
 la douceur des amours.
 C'est pour vous surprendre
 qu'on vous fait entendre
 qu'il faut éviter leurs soupirs,
 et craindre leurs désirs:
 laissez-vous apprendre
 quels sont leurs plaisirs (vv. 1218-1227).

Seguono i luoghi comuni dell'amore, con qualche traccia dell'etica di corte. A tutti tocca amare, chi ha più doti deve amare di più («et plus on a de quoi charmer, | plus on doit à l'Amour», vv. 1230-1231). Un cuore giovane e tenero è fatto per cedere, non c'è ragione di aspettare («Pourquoi se défendre? | Que sert-il d'attendre? | Quand on perd un jour, | on le perd sans retour», vv. 1240-1243). I pianti non sono privi di dolcezza. Vivere senza amare non è vivere, se quando si ama sono necessari dolori e fatiche un attimo felice ripaga di mille dolori. Temere e sperare è un male necessario, non si ottiene nulla senza sofferenze, infine cosa si può fare di meglio che amare e piacere?

cette adorable intelligence
 (*Psyché*, v. 1349)

9.18. *Atto dell'invidia*

La scena si trasforma: un altro Palazzo magnifico, sul fondo un vestibolo consente di vedere un giardino con vasi di aranci e alberi carichi di frutti. Le

due sorelle, Aglaure e Cidippe, sono ferite da tutti quegli splendori, nei loro commenti circolano parole come *odio*, *dispiacere*, *ferita*, *affronto*, *amarezza*, *rossore*, *gelosia*. Sono i contrassegni dell'invidia. Persino le ancelle che servono Psyché sembrano muoversi come fossero più belle di loro. Flora sparge fiori sul suo cammino, Zefiro la circonda del suo lieve soffio profumato. Se gli dèi obbediscono a Psyché, alle due sorelle invidiose sembra che non restino altro che semplici uomini a cui dare ordini.

E, inoltre, l'Amour le fa disperare con il suo profilo di innamorato perfetto («Ce qui le plus me désespère, | c'est cet amant parfait et si digne de plaire», vv. 1332-1333), che è qualcosa di più di un comportamento da re. Non sono gli abiti pomposi o i palazzi sontuosi oggetto dell'invidia, è quel modo unico di amare e di amarsi («mais avoir un amant d'un mérite achevé, | et s'en voir chèrement aimée, | c'est un bonheur si haut, si relevé, | que sa grandeur ne peut être exprimée», vv. 1342-1345). È un modo di fare che ha creato la consonanza evidente e adorabile tra i due innamorati, è l'evento che segnala la presenza dell'amore («cette adorable intelligence», v. 1349) ed è questa che andrà spezzata.

Per questo, quando Psyché congeda le due sorelle giustificando l'Amour che si sente derubato anche dagli affetti familiari, la perfidia delle sorelle accetta queste sottili ragioni, il suo innamorato deve essere proprio speciale («La jalousie est assez fine, | et ces délicats sentiments | méritent bien qu'on s' imagine | que celui qui pour vous a ces empressesments | passe le commun des amants», vv. 1360-1364). Ma proprio questo le mette in sospetto: i suoi tesori sono sparsi quasi senza rispetto per l'abbondanza, ama quanto è amato, incanta quanto è incantato, ma la felicità di Psyché sarebbe sublime se conoscesse davvero chi ama.

9.19. *L'Altro: conoscenza, prudenza, divieto*

L'opera ammonisce, rispettando una delle posizioni della *fabella*: conoscere l'altro nella sua identità profonda è un rischio per l'amore. È uno dei passaggi sui quali le diverse culture sono passate più volte con le loro arti e si sono divise tra la necessità della conoscenza e della prudenza se non del divieto. Psyché è in preda all'ebbrezza che prende chi felicemente ama ed è riamato («Que m'importe? j'en suis aimée; | plus il me voit, plus je lui plais», vv. 1376-1377).

Ma neppure l'ebbrezza dell'amore ricambiato può occultare questo bisogno. È il parere delle sorelle invidiose e nasconde, come tutti i passaggi della favola, un dubbio che pervade ogni coppia quando sembra che l'altro abbia una parte del sé che si nasconde. Di fatto è soltanto l'estraneità dell'altro corpo che turba, anche nel momento estremo del contatto più intimo.

9.20. *Il rischio dell'abbandono*

Questa estraneità inevitabile nasconde un pericolo: che non si riesca mai a sapere quando l'amore sta per svanire. La dedizione totale nasconde un inganno quando non si sappia tutto dell'altro. E in ogni caso non si può sapere tutto perché l'altro appartiene al suo corpo e alle ignote correnti che lo attraversano e che possono indurre a una mutazione («car souvent en amour le change est assez doux», v. 1390). L'Invidia lavora sul conflitto tra gli esseri: abbandonarsi vuol dire subire una forma di violenza? Affidarsi a qualcuno vuol dire rimanere privi di difesa?

9.21. *La miseria del corpo e la ricchezza del Palazzo*

L'opera ammonisce: il rischio della verità interrompe il teatro dell'amore che non vive della miseria del corpo e della sua inevitabile corruzione, ma nello stupefacente Palazzo d'Amore, posto fuori dai luoghi e dal tempo, architettura ricorrente del fantastico e dei suoi generi letterari usati in corte. Si ricordi che il fantastico è un modello che usa le tonalità della parodia, della metafora, dell'utopia, dell'allusione e della celebrazione enfatica. Qui è una descrizione, una metafora e una celebrazione della magnificenza di Versailles.

9.22. *L'amore è forse un sogno?*

Nelle velenose parole delle sorelle circola così questo dubbio: questo innamorato che comanda ai venti non appartiene forse al mondo del fantastico e, di fatto, della menzogna? Può forse sparire d'improvviso o rivelare il suo aspetto, come tutte le finzioni?

Infissi dorati e gioielli hanno forse comprato le tenerezze della fanciulla ma quando lo sconosciuto ne avrà abbastanza sparirà in un attimo:

Quand il rompt à vos yeux l'ordre de la nature
 peut-être à tant d'amour mêle un peu d'imposture;
 peut-être ces palais n'est qu'un enchantement,
 et ces lambris dorés, ces amas de richesses
 dont il achète vos tendresses,
 dès qu'il sera lassé de souffrir vos caresses,
 disparaîtront en un moment.

Vous savez comme nous ce que peuvent les charmes (vv. 1408-1415).

Le sorelle invidiose vengono così portate via dalla scena da una nuova macchina: una rapida nuvola guidata da Zefiro.

9.23. *Finalmente soli e le iperboliche ragioni delle femmine*

Ma quando, finalmente, i due perfetti innamorati sono soli e l'Amour è pronto a giuramenti, piaceri e abbandoni un'ombra passa negli occhi di Psyché, le sue guance perdono il color di rosa, dalla bocca esalano i sospiri. Non è l'assenza delle sorelle, non è la mancanza di un rivale, entrambe delittuose pratiche femminili. Psyché esterna la sua dedizione, tuttavia non totale, anch'essa pratica delittuosa. Segue il consueto repertorio delle iperboliche ragioni delle femmine.

La colpa è naturalmente dell'Amour che non capisce e ha indegni sospetti («Dans un cœur tout à vous que vous pénétrez mal!» v. 1462), la fanciulla lo ama («Un je ne sais quel feu que je connais pas, v. 1053; «je vous aime [...]», v. 1467) e per lui ha rifiutato i re che la chiedevano, ha trovato, modestamente, soltanto in lui un uomo degno di lei («je n'ai trouvé que vous qui fût digne de moi», v. 1471), ma è inutile chiederle la ragione della sua tristezza. A saperne di più potrebbe essere punita.

Vous n'avez pas voulu m'en croire
(*Psyché*, v. 1546)

9.24. *Non sai chi sono io*

L'Amour si irrita, si preoccupa, infine pronuncia il giuramento estremo e inviolabile degli dei, sullo Stige, il fiume dell'Averno, non la punirà. E Psyché audacemente, forse rassicurata forse ipocrita – in quest'opera non è un carattere positivo – pronuncia la richiesta impossibile:

Seigneur, je vois ici la pompe et l'abondance;
je vous adore, et vous m'aimez:
mon cœur en est ravi, mes sens en sont charmés;
mais, parmi ce bonheur suprême,
j'ai le malheur de ne savoir qui j'aime (vv. 1495-1499).

L'Amour non crede a quello che sente, la fanciulla non sa cosa chiede, se lui si farà riconoscere si perderanno, spera che lei non lo spinga alla fuga. Ma Psyché non si rassegna, ha rinunciato alle proposte di tanti re ... E così l'Amour si rivela:

Hé bien, je suis le dieu le plus puissant des dieux,
absolu sur la terre, absolu dans les cieux;
dans les eaux, dans les airs mon pouvoir est supreme;
en un mot, je suis l'Amour même (vv. 1528-1531).

E l'Amour svanisce in lontananza. Psyché non ha avuto fiducia in lui («Vous n'avez pas voulu m'en croire», v. 1546) e il Destino, la forza che è

più potente di tutti gli dèi, lo costringe ad allontanarsi. L'Amour sparisce e insieme a lui si dissolve il giardino.

Psyché resta sola in mezzo a una campagna e sulla riva di un fiume dove vorrebbe gettarsi. Ma un dio delle acque la trattiene, seduto su giunchi e canne e poggiato a una grande urna da dove fuoriesce un torrente, nella postura delle statue dei fiumi.

9.25. *La fanciulla perseguitata*

Comincia così un altro tratto ampiamente osservato e trattato dalle arti: Psyché è sola, confusa, disperata, sente intensificarsi l'amore proprio quando ha perduto l'innamorato – giusta punizione medita lo spettatore – ed è colta da tutte le emozioni dell'amor perduto: il ricordo che incanta e avvelena, la dolcezza che invade un cuore spezzato, il senso e il desiderio della morte. Tuttavia il fiume si rifiuta di accoglierla tra le sue acque, come tutti gli esseri ha paura dell'Amour e le predice l'arrivo di Venus, madre irata e vendicativa.

pour se faire adorer n'a qu'à se faire voir
(*Psyché*, v. 1621)

9.26. *Per farsi adorare basta farsi vedere*

Quando riappare sulla scena la deà è infuriata: questa fanciulla orgogliosa – forse vanitosa? – le ha sottratto i sacrifici che le erano dovuti – incensi, le bellezze corporali si incensano come icone del sacro –, le ha svuotato i templi sulla terra, ha sedotto i mortali con la sua bellezza, ha indotto negli esseri umani un culto idolatra, come fosse un'altra Venus.

Psyché obietta che gli esseri umani hanno potuto vedere lei, mentre le dee, si sa, sono invisibili. Se Venus fosse apparsa tutti l'avrebbero adorata, per farsi adorare basta farsi vedere («pour se faire adorer n'a qu'à se faire voir», v. 1621).

Ma Venus parla dal punto di vista degli dèi: Psyché per prima avrebbe dovuto adorarla, rifiutare i sacrifici non respingere i re innamorati, segnale della sua ambizione d'amare soltanto gli dèi («Dédaigner tous les rois du monde, | n'est-ce pas aspirer aux Dieux?» vv. 1634-1635). Psyché avrebbe dovuto sapere qualcosa di più di sé stessa e del dio che se n'è innamorato.

9.27. *Intermezzo degli Inferi*

Il quarto intermezzo prevede l'allestimento degli Inferi. Un mare di fuoco con onde fiammeggianti intorno a rovine, al centro, il Palazzo di Plutone da dove escono otto Furie che danzano, animate dalla rabbia di Venus. Un

folletto interseca con salti i loro moti. Sulla scena passa la barca di Caronte con Psyché, che porta con sé la scatola («boîte») che ha avuto da Proserpina. È soltanto l'ultima e estrema prova imposta alla fanciulla: visitare l'Altrove e custodire la Bellezza dell'essere, che è soltanto di Proserpina, icona della primavera che abita nel profondo e restituisce ogni anno la vita al mondo.

9.28. *Tra i Palazzi Neri*

Psyché si muove tra i Palazzi Neri degli Inferi, dove si aggirano le Furie e dove Issione e Tantalo sono tormentati da torture senza fine. Ma Psyché si chiede se si tratti di pene paragonabili alle sofferenze provocate da Venere? («est-il dans votre affreux séjour | quelques peines qui soient égales | aux travaux où Vénus condamne mon amour?», vv. 1671-1673). Non c'è nulla di simile alle pene d'amore che rappresentano la frattura dell'essere che si è appena ricomposto, quando, nell'amore, i due sono diventati un essere unico.

Psyché è disposta a vivere le sofferenze che l'hanno portata fin dentro gli Inferi, ma vorrebbe rivedere, anche per un istante, il suo amato («mes yeux pouvaient revoir, ne fût-ce qu'un moment, | ce cher, cet adorable amant», vv. 1682-1683), basterebbe un suo sguardo per lenire le sue sofferenze («pour me rendre insensible aux fureurs de la mère, | il ne faut qu'un regard du fils», vv. 1696-1697). Tuttavia Psyché è certa che l'Amour, in qualche modo e da qualche parte, la protegge e l'aspetta («[...] il partage ma peine», v. 1698).

9.29. *Nel bosco luminoso dei morti per amore*

A questo punto nella caligine infernale si delineano le ombre dei principi innamorati. Con un dubbio etico: per seguirla si sono precipitati dalla rupe dalla quale Zefiro ha trascinato via la fanciulla o hanno tentato di offrire al mostro una prima preda? In ogni caso si tratta del dolore estremo dell'amore che può portare alla morte.

I principi innamorati hanno decifrato, morendo, il senso dell'Oracolo: soltanto il dio dell'amore può amare la fanciulla che loro, semplici mortali, hanno osato amare. È un omaggio estremo e patetico alla Bellezza e all'amore («Qu'avions-nous affaire de vie, | si nous ne pouvions être à vous? | Nous revoyons ici vos charmes | qu'aucun des deux là-haut n'aurait revus jamais; | heureux si nous voyons la moindre de vos larmes», vv. 1739-1743).

Le ombre dei principi vivono ormai nel bosco dei morti per amore. È un luogo particolare degli Inferi: tra boschetti sempreverdi si racconta e si sospira dell'amor perduto e neppure la notte infernale riesce a violarne la luce impossibile. Là vicino anche le sorelle di Psyché sono state punite per la loro invidia e gelosia: Zefiro le ha lasciate cadere nell'abisso.

9.30. *La bellezza teme la bruttezza e si apre la scatola fatale*

Psyché commiserà le sorelle e i suoi principi innamorati, il loro amore dura oltre la morte («Pauvres amants! Leur amour dure encore, | Tous morts qu'ils sont, l'un et l'autre m'adore», vv. 1799-1800). Soprattutto commiserà sé stessa: i suoi occhi sono segnati, tristi, scoloriti, come potrà riavere il suo innamorato senza ripristinare («réparer») la sua bellezza («beauté»)?

A questo punto si insinua il desiderio fatale: ha in mano il flacone che Proserpina invia a Venus e si tratta certamente di un rimedio efficace se ne ha bisogno la dea della bellezza («Je porte ici de quoi la réparer: | ce trésor de beauté divine, | [...] | et l'éclat en doit être extrême, | puisque Vénus, la beauté même, | les demande pour se parer», vv. 1816-1822). Non dovrebbe essere un gran delitto rubarne un poco («[...] serait-ce un si grand crime?», v. 1823). Così il gesto fatale viene compiuto («Ouvrons», v. 1827) e l'oscuro nembo della morte esala dal flacone. Psyché cade nel sonno eterno e l'Amour scende in volo dal cielo. È una delle scene più ricercate da tutte le arti.

9.31. *Sul corpo abbandonato della fanciulla l'Amour minaccia la Morte e la Vita*

L'Amour guarda gli occhi chiusi della sua fanciulla, è infuriato per i suoi errori («et, bien qu'au dernier point vous m'avez su déplaire», v. 1833), ma ha seguito con ansia da innamorato le funeste persecuzioni di Venus («mes soupirs ont partout accompagné vos pleurs», v. 1837).

Ora s'infuria con la Morte ingrata: lui ha alimentato il suo impero abissale con folle di vittime dell'amore verso bellezze orgogliose e selvagge. D'ora in poi non ferirà più le anime né trafiggerà i cuori («[...] je ne blesserai plus d'âmes, | je ne percerai plus de cœurs», vv. 1853-1854) se non con frecce intinte nei divini liquori delle stelle, farà degli innamorati dèi soddisfatti.

Infine l'Amour s'infuria anche con la madre implacabile («impitoyable»), che, in fondo, è la Vita: Venus vuole imporgli una legge che lei stessa non è in grado di rispettare, lei ha un cuore sensibile come altri, invidia loro i piaceri («les délices») che lei stessa prova e allora verrà a sua volta colpita da frecce che provocheranno dolori («chagrins»). I corpi da lei desiderati la respingeranno («[...] n'auront que haine pour vous», v. 1872).

9.32. *Sul corpo abbandonato della fanciulla Venus e l'Amour ingaggiano la loro battaglia familiare*

Nella penultima scena il conflitto tra madre e figlio viene gestito con l'accortezza con cui andava trattata l'etica della famiglia, soprattutto in presenza della corte e del re. Venus trova queste minacce eccessive e presuntuose.

L'Amour non si considera più un bambino («Je ne suis plus enfant, et je l'ai trop été», v. 1876).

Venus ricorda che ha il potere dell'essere madre. L'Amour che il potere della Bellezza non conta nulla senza l'amore («[...] mon arc de la vôtre [puissance] est l'unique soutien», v. 1884).

Ma Venus ribatte, è il punto dolente, che è stata violata la sua sacralità: i suoi templi sono stati abbandonati, le sue cerimonie interrotte e Psyché non è stata punita. È stato violato un suo ordine: Psyché avrebbe dovuto innamorarsi dell'ultimo degli uomini e invece è stata amata da suo figlio. L'Amour ha indotto gli Zefiri ad aiutarlo, ha subornato Apollon a pronunciare un presagio ingannevole e soltanto la curiosità di Psyché l'ha messa nelle sue mani ed ora non c'è più posto per la pietà, la ragazza insolente sta per morire.

A questo punto l'Amour cambia tattica all'improvviso: si piega ai ginocchi di Venus, nel mitico gesto del supplice, dice che dovrebbe essere soddisfatta, il figlio la prega, la rivale è morente, tutto è nelle sue mani («Rendez-moi ma Psyché, rendez-lui tous ses charmes, | rendez-la, déesse, à mes larmes, | rendez à mon amour, rendez à ma douleur | le charme de mes yeux, et le choix de mon cœur», vv. 1936-1939). Ma Venus invoca il Destino, che è più forte degli dèi, e l'Amour chiede di morire: ma è il limite, un immortale non può desiderare la morte, ed a questo punto Venus comincia a cedere («Votre Psyché reverra la lumière», v. 1954).

Tra fulmini e tuoni compare in mezzo al cielo teatrale Jupiter sulla sua aquila.

9.33. *Alla fine, tuoni e fulmini, arriva Jupiter*

L'Amour ripete anche a Jupiter la sua litania: ha pianto, ha pregato, ha sospirato, ha minacciato invano e non smette di minacciare: romperà il suo arco, spezzerà le frecce, lascerà che il mondo si estingua («je laisserai languir la Nature au tombeau», v. 1981).

Jupiter si preoccupa e chiede a Venus di fermare la Parca: senza l'Amour sarebbe il caos («Veux-tu donner le monde en proie | à la haine, au désordre, à la confusion? | et d'un dieu d'union, | d'un dieu de douceurs et de joie, | faire un dieu d'amertume et de division?» vv. 1998-2002). Venus perdona il figlio, ma Psyché continuerà a ostentare la sua risibile bellezza («sous ombre qu'elle est un peu belle», v. 2011), anche come compagna di un dio. Jupiter allora la rende immortale («Hé bien! je la fais immortelle | afin d'y rendre tout égal», vv. 2014-2015).

Psyché ringrazia e guarda daccapo l'Amour («Je vous revois enfin, cher objet de ma flamme!» v. 2027) e questi alla fine la possiede («Je vous

possède enfin, délices de mon âme!», v. 2028). Jupiter invita tutti alla festa nuziale, naturalmente in cielo. Tutto si è pacificato, è stata anche una questione di rango («Viens prende place aux rang des dieux», v. 2032).

È il momento di due grandi macchine che scendono e risalgono nel cielo teatrale, sulla prima c'è Venus con il suo corteggio, sull'altra l'Amour e Psyché. Sulla scena rimangono gli altri dèi che cantano, suonano e danzano, a cominciare da Apollon, dio dell'armonia.

rien n'est si plaisant que de rire
(*Récit de Bacchus, Psyché*, v. 2105)

9.34. *Un'immagine dell'amore*

L'opera mette al centro la presenza della fanciulla, oggetto di sguardi, commenti, desideri e commerci. Psyché è la proiezione materiale e terrena della Bellezza divina e incorporea. Ma l'opera lavora, come tutte le opere d'arte, su un quadrante di un immaginario e di un codice sociale che contengono anche un'immagine cortigiana dell'amore, che è anche una temporanea teoria dell'essere.

Gli dèi del mito indossano una maschera perché l'impulso erotico deve sempre essere nascosto sotto altri aspetti, a partire dalle buone maniere. Amare è un mistero per adulti. Per questo l'Amour deve smettere i panni del bambino e indossare quelli dell'uomo, non può salire sulla scena come un amorino. La donna che non ha fiducia deve essere abbandonata, come recita il Destino, che è più potente degli dèi. Niente ferite in quest'opera: a ferire un innamorato basta un sospetto.

L'amore dura oltre la morte. L'invidia e la gelosia saranno punite. La Bellezza teme la Bruttezza. La Bellezza non conta nulla senza l'amore. Questa immagine dell'amore circola in tutta l'opera ma è particolarmente evidente nel travolgente finale in forma di musica, danza e canto.

9.35. *Tutti cantano canzoni su diversi soggetti amorosi*

Apollon canta canzoni sulla gioia eterna dell'amore («Il va goûter en paix, après un long tourment, | une félicité qui doit être éternelle», vv. 2037-2038). Tutti gli dèi cantano in coro sull'inevitabilità dell'amore («qu'il n'est point d'âme si cruelle | qui tôt ou tard ne se rend à l'Amour», vv. 2044-2045).

Due Muse, che non hanno mai amato, sconsigliano cantando l'amore alle belle fanciulle («Gardez-vous, beautés sévères: | les amours font trop d'affaires!», vv. 2062-2063). Bacchus canta canzoni su come l'amore non sia pericoloso, quando la passione, come il vino, fa perdere la testa («la raison se perde et s'oublie», v. 2080). Momus canta sul pettegolezzo.

Poi entrano danzando quattro Pulcinella e due Matassins, i ballerini armati, e con Momus e Bacchus intonano la canzone della beffa («rien n'est si plaisant que de rire», v. 2105). Infine entra Marte con i suoi guerrieri e i due gruppi intrecciano danze sulla scena.

Quaranta strumenti accompagnano il coro finale, sono timpani, trombe e tamburi come ricorda la nota: nel Gran Salon delle Tuileries dove l'opera è stata rappresentata davanti al Re. L'ultima strofa recita:

Chantons les plaisirs charmants
des heureux amants.
Répondez-nous, trompettes,
timbales et tambours;
accordez-vous toujours
avec le doux son des musettes,
accordez vous toujours
avec le doux chant des Amours (vv. 2127-2134).

10. *Psyché va in guerra*

Lully, fais-nous rire!
(Molière a Lully)

10.1. *Dalla corte alla guerra*

La fortuna di quest'opera è stata notevole, sollecitata e pilotata dal ruolo di guida artistica della corte francese e dal potere di attrazione delle sue mode. Louis XIV avrebbe voluto uno spettacolo con le macchine anche a Lille, nel corso del viaggio verso le Fiandre, a primavera 1671. Per questo aveva preso parte alla spedizione anche Vigarani con 150 operai, in gran parte falegnami.

Durante il viaggio il re si fermò a Chantilly, presso Louis II de Bourbon-Condé (*Le Grand Condé*). Il banchetto del 25 aprile fu allietato da parti del secondo intermezzo rappresentate nel *Cabinet des Peintres*. Il giorno prima il cuoco François Vatel (Fritz Karl Watel) si era suicidato per il mancato arrivo del pesce destinato al banchetto.

Il re rinunciò allo spettacolo di Lille ma fece rappresentare due parti dell'opera – il Prologo e l'ultimo intermezzo – il 18 maggio 1671, nel Bastion Royal del forte di Dunkerque che Vauban aveva appena finito di costruire. Uno straordinario spettacolo che combinava i modi della corte con quelli della guerra. I *Petits Violons* erano accompagnati da trombe («trompettes»), pifferi («fifres»), oboe («hautbois»), cromorni, da 700 tamburi e 80 cannoni.

Molière aveva compreso il valore spettacolare ed etico dell'opera e la replicò assumendo il ruolo di impresario, fece ristrutturare la sala del Palais Royal, ingaggiò otto cantanti, sedici ballerini, due acrobati, un'orchestra di

dodici violini e il coreografo Pierre Beauchamp. Allestì 39 repliche dal 21 luglio al 25 ottobre 1671, in seguito altre 15 dal 15 gennaio al 6 marzo 1672.

In seguito Molière entrò in conflitto con Lully contestando il suo diritto d'autore (*privilège*, 16 marzo 1672) che prevedeva due cantanti e sei musicisti e ottenendo dal re di modificare queste regole con 6 cantanti e 12 musicisti (12 agosto 1672). *Psyché* fu rappresentata ancora l'11 novembre 1672, con l'ingaggio di La Grange e notevoli spese, con altre 31 rappresentazioni fino al 22 gennaio 1673. È stata l'opera di Molière di maggior successo, con 83 rappresentazioni.

10.2. Storia di un violinista ballerino

Qui si osserva l'aspetto narrativo e veicolo di idee di queste rappresentazioni che hanno come soggetto *Psyché*, ma altrettanto importanti sono gli aspetti scenografici, coreografici e musicali ideati per le singole messe in scena.

Jean Baptiste Lully (1632-1687) ha lavorato a tutte e tre le opere che hanno avuto come soggetto *Psyche* tra il 1656 ed il 1678. Il balletto *Psyché ou de la puissance de l'amour*, in 27 entrées (Parigi, Louvre, 16 gennaio 1656), l'opéra-ballet *Psyché* del 1671 e la tragédie lyrique *Psyché* (Parigi, 19 aprile 1678, in un prologo e 5 atti).

Nel 1653 Lully era entrato al servizio del re come violinista e ballerino, nel 1654 era stato nominato compositore di musica strumentale del re, aveva composto con Isaac de Benserade gli intermezzi danzati delle tragedie. Nel 1660 aveva composto le entrées di *Xerse* di Francesco Cavalli, un'opera rappresentata con scarso successo il 22 novembre di quell'anno nella galleria superiore del Louvre¹².

Molière aveva conosciuto un altro italiano, Tiberio Fiorilli, che aveva portato in Francia la maschera di Scaramuzza/Scaramouche, mutazione del servo napoletano ideato dal padre Silvio Fiorillo, con lui aveva optato per il suo lavoro di teatrante, aveva seguito le troupes italiane a Lyon, aveva cominciato a lavorare con Lully nel 1661, quando questi aveva composto una *courante* per la sua prima comédie-ballet (*Les Fâcheux*), i due aveva-

¹² Francesco Cavalli (1602-1676) ha introdotto le *arie* nelle opere (da *Giasone*) rendendo più varia la struttura e favorendo l'ascolto come prova l'interesse del pubblico veneziano. Le arie alleggerivano l'andamento del recitativo grave e dei ritornelli ripetuti dagli strumenti (ANTONIO PLANELLI, *Dell'opera in musica*, Napoli, Stamperia di Donato Campo, 1772, sez. III, c. 3). Cfr. NICOLA BADOLATO, *I drammi musicali di Giovanni Faustini per Francesco Cavalli*, Firenze, Olschki, 2012; FRANCESCO CAVALLI, *La Calisto. Dramma per musica* by GIOVANNI FAUSTINI, edited by Álvaro Torrente [partitura], Nicola Badolato [libretto], Kassel, Bärenreiter, 2012.

no recitato insieme ne *Le bourgeois gentilhomme* (14 ottobre 1670). Ma il successo della tragédie-ballet *Psyché*, che segna l'inizio dell'opera francese, disgregò gradualmente questo rapporto di amicizia e collaborazione.

10.3. Lotte tra teatranti

Molière disponeva della salle du Palais Royal dove rappresentava le sue opere e commedie. Lully, che aveva la carica di *Surintendant de la Musique de la Chambre* non aveva sale in cui mettere in scena i suoi spettacoli, anche se aveva osservato la disponibilità di un pubblico per l'opera interamente cantata dopo il successo di *Pomone*, prima opera francese (Robert Cambert, 3 marzo 1671).

Lully acquisì i diritti di quest'opera con l'appoggio di Madame de Montespan e di Colbert: sarebbe stata consentita la rappresentazione dell'opera limitata a due arie e due strumenti, i musicisti che avevano suonato a corte non avrebbero potuto suonare a Parigi né altrove, una clausola che tendeva a impedire la rappresentazione libera di *opéra italienne* e di *tragédie-machines* per rifarsi dell'investimento per il riscatto del *Privilège de l'Opéra*.

Nell'*Extrait du Privilege du Roi* datato 31 dicembre 1670, che chiudeva il libretto, si concedeva a Molière il diritto di stampare e vendere l'opera (*une piece de theatre intitulée Les Amours de Psyché*) presso un libraio o tipografo a sua scelta per 10 anni dalla data della sua prima edizione e si vietava a chiunque di ristampare o rappresentare l'opera senza il consenso del concessionario o dei suoi eredi, pena una multa (*à peine de six mille livres d'amende*), la confisca degli esemplari e il rimborso dei danni. Il privilegio fu registrato nel *Livre de la Commanauté des Imprimeurs & des Marchands Libraires* di Parigi il 13 marzo 1671, l'opera fu stampata il 6 ottobre.

A marzo 1672 Molière ottenne una deroga a questa ordinanza per il suo teatro, che ebbe il permesso di mettere in scena 12 violini, 12 danseurs, 3 symphonistes e 7 cantanti e continuò a rappresentare *Psyché* au Palais Royal con la musica di Lully ma senza pagarne i diritti. Lully fece rappresentare *Les fêtes de l'Amour et de Bacchus*, senza far comparire il nome di Molière. Questi, a luglio 1672, fece rappresentare *La Comtesse d'Escarbagnas* a Parigi senza *Le Ballet des Ballets* di Lully, ma con un'*ouverture* di Marc-Antoine Charpentier e in seguito sostituì gli intermezzi di Lully scritti per *Le mariage forcé* con intermezzi di Charpentier¹³.

¹³ Cfr. ALBERT-JEAN GUIBERT, *Bibliographie des œuvres de Molière publiées au XVII^e siècle*, 3 voll., Paris, CNRS, 1961-1965; FRIEDRICH BÖTTGER, *Die "Comédie-Ballet" von Molière-Lully*, Hildesheim-New York, Georg Olms Verlag, 1979; CHARLES MAZOUER, *Molière et ses*

10.4. *Intorno al soggetto Psyché*

Lully mise in scena ancora una volta *Psyché* nel 1678 come opera in musica con l'intento di replicare il successo degli spettacoli del 1656 e del 1671, ma era malato e senza librettista. Il prologo e gli intermezzi furono conservati come le arie (*divertissements chantés*) composte da Quinault, nonostante i suoi infortuni dopo la rappresentazione di *Isis* (1677)¹⁴.

Lully fece riscrivere le parti di Molière (morto il 17 febbraio 1673) e le parti di Pierre Corneille dal fratello Thomas Corneille, in modo da renderle cantabili. L'acme drammatico dell'opera fu posizionato nel primo atto e intorno al *compianto in italiano* di Lully (*plainte italienne*) invece che nel quarto atto, come di solito per le tragedie. L'opera ebbe poco successo.

10.5. *La terza Psyché*

Il lettore ci perdonerà se in questo caso, visto il minor successo, riassumiamo in breve l'intreccio di questa terza *Psyché*, imperniata sulla nota invidia degli dèi. La bellezza della fanciulla compete con quella di Venere che non apprezza la sua rivale umana. Lychas informa Aglaure e Cidippe del destino della sorella: l'Oracolo recita che deve essere offerta in sacrificio ad un mostruoso serpente per calmare l'ira della dea. Il re-padre e il popolo piangono la sorte della fanciulla, che si rassegna all'idea del sacrificio. Su richiesta dell'Amour, Vulcano costruisce il Palazzo con l'aiuto di otto Ciclopi e ci lavora con tanto entusiasmo da ravvivare la gelosia di Venere che lo rimprovera di lavorare per la sua rivale. Appena il Palazzo è costruito l'Amour vi trasporta Psyché e, travestito da uomo, le dichiara il suo amore promettendole felicità eterna a condizione che ella non veda mai il suo viso. Ma Psyché brucia dal desiderio di conoscere l'identità di colui che ama e accetta di seguire Venere nella camera dove l'Amour dorme. La fanciulla vede così il viso infantile de l'Amour, che si sveglia e fugge, il loro patto è rotto. Psyché ha perso per sempre il suo amore.

comédies-ballets, Paris, Klincksieck, 1993; STEPHEN H. FLECK, *Music, dance and laughter: comic creation in Molière's comedy-ballets*, Paris, Papers on French XVIII literature, 1995; JOHN S. POWELL, *Musical Practices in the Theater of Molière*, «Revue de Musicologie», 82, 1996, fasc. 1, pp. 5-37; MOLIÈRE, *Théâtre complet*, Paris, Imprimerie Nationale, 1997; ID., *Oeuvres complètes*, Paris, Editions GF-Flammarion, 2000.

¹⁴ *Isis. Tragédie en musique en 5 Actes et un Prologue. Représentée par L'Académie Royale de Musique, au Mois d'Août 1677*. La tragedia è stata interpretata come un'allusione alla gelosia di M.me de Montespan (sulla scena: *Junon*) verso M.me de Ludres (*Io*), nuova favorita del re (*Jupiter*). Mentre M.me de Montespan premeva per la sostituzione di Quinault, Lully metteva in scena, con i migliori musicisti, un'opera di qualità. I cronisti annotavano il *pianto di Pan* con il soffio del vento tra le canne e il *Coro dei Tremanti* (*Trembleurs*).

Venere appare e spiega la ragione della sua vendetta: la bellezza della fanciulla le è insopportabile, anche perché ha saputo sedurre suo figlio. Psyché cerca di morire ma il dio del fiume la porta sino agli Inferi dove, tra demoni e furie, Psyché chiede l'aiuto di Proserpina. Questa dea invia due ninfe dell'Acheronte come messaggere e con un regalo adatto a calmare le ire di Venere. Ma il regalo è inutile. Jupiter fa di Psyché un'immortale per permetterle di unirsi all'Amour e Venere si sottomette alla volontà del primo tra gli dèi.

L'itinerario di questo soggetto e delle varianti del suo intreccio va seguito anche da altri punti di vista. Il lettore non trascuri la messa in scena, le coreografie e la musica ideate per le diverse versioni di *Psyché*. In queste pagine si osserva prevalentemente come l'icona di Psyche sia stata usata anche in quella corte e cultura per perimetrare e comunicare un'immagine dell'amore. Il lettore può ricostruire alcune delle linee che hanno favorito l'affermazione del soggetto *Psyche* in Francia all'interno di un cambiamento dei generi dello spettacolo. Lully, musicista e ballerino, è stato, con altri italiani, uno dei veicoli del soggetto nella corte di Francia¹⁵.

11. *La fine del Ballet de cour e la fortuna dell'italianismo*

Nel 1652 i divertimenti di moda mescolavano azioni teatrali, canzoni, balletti. Anche il tradizionale *Ballet de cour* era intarsiato con recitativi monodici o polifonici mixando vari generi dell'intrattenimento negli intermezzi musicali danzati e cantati nel corso delle azioni teatrali e spesso senza nessi con il soggetto dell'opera. Sulla scena salivano ballerini professionisti che interpretavano anche ruoli femminili *en travesti*; in qualche caso, insieme al re, si esibivano gentiluomini e gentildonne. Nel 1680 Lully avrebbe messo sulla scena ballerine professioniste. La moda dell'*italianismo* si era affermata dopo il successo dell'*Orfeo* di Luigi Rossi (1647). Le compagnie

¹⁵ Lully (Firenze, 28 novembre 1632), a Parigi dal marzo 1646, era stato chiamato da Roger de Lorraine, cavaliere di Guisa, perché la principessa figlia di Gaston d'Orléans (la *Grande Mademoiselle*) gli aveva chiesto un giovane italiano per poter conversare in lingua con la carica di cameriere personale della principessa. Alla sua corte aveva raffinato la sua preparazione musicale tra feste di ballo, concerti, balletti, serenate e i migliori virtuosi che si esibivano alle Tuileries. Fra gli addetti c'era anche il futuro suocero Michel Lambert, cantante di arie. Nel 1652 Lully si congedava dopo quasi sei anni di servizio e si trasferiva, come ballerino, mimo, violinista e buffone, alla corte di Luigi XIV. Il 16 marzo 1653 veniva nominato compositore di musica strumentale del re grazie alla sua competenza sulla fuga e il clavicembalo acquisita alla scuola degli organisti Gigault, Métru e Roberday. Dal 1661 Lully si faceva chiamare *Monsieur de Lully*, dopo la naturalizzazione francese e la nomina a Sovrintendente reale della musica.

italiane della commedia dell'arte (come i *Gelosi* o i *Fedeli*) riconquistavano i palcoscenici, nonostante le continue espulsioni.

11.1. *Lully e Molière: la comédie-ballet*

La fortuna di Lully era dovuta anche alla sua abilità di ballerino che suonava il violino danzando, una delle sue performance più richieste. Tra il 1653 e il 1665 aveva lavorato a 12 balletti con altri compositori e coreografi. Fra questi *Psyché* (1656), un soggetto in seguito ripreso altre due volte. Tra il 1658 e il 1672 era stato l'autore principale di 19 balletti con il testo firmato da Benserade e Corneille (per gli intermezzi di *Œdipe* del 1664), di Molière e di Quinault.

Dal 1664 al 1671 Lully collaborava con Molière ideando il modello della *comédie-ballet*: un'azione teatrale comica (*comédie*) usata come un canovaccio e interpolata con balletti e altri *divertissements*, secondo un modello a mezzo tra il racconto da passatempo e lo scenario da commedia dell'arte. Prima del 1672 Lully aveva scritto gli intermezzi di 12 commedie o pastorali con Molière (nel 1685 *l'Idylle de la paix* con Racine, nel 1668 *La grotte de Versailles* con Pellisson o Quinault). *Psyché* era l'ultima opera con Molière, Quinault, La Fontaine e Corneille.

Lully coglieva l'importanza di configurare un modello di opera francese rarefacendo gradualmente i modelli e le tonalità del balletto e dell'opera italiana e assimilando rapidamente modelli locali (come nel balletto *Les saisons*, 1661) senza rinunciare a alcune soluzioni briose-comiche tipicamente italiane (come nella scena turca del *Bourgeois gentilhomme* dove recitava nella parte del Muftì, 1670).

11.2. *L'Opera alla francese*

Dopo il 1669, anche per iniziativa del librettista Perrin e del musicista Cambert, si erano moltiplicati i tentativi di allestire un'opera alla francese che armonizzasse in lingua francese il recitativo italiano. Con questo programma nazionalista Perrin e Cambert avevano conseguito un privilegio reale di gestire un'*Académie d'Opéra* a Parigi.

Il loro successo si interrompeva nel 1671 quando Perrin finiva per debiti in prigione alla Conciergerie, Lully otteneva la cessione del privilegio in cambio del pagamento dei debiti e lo estendeva con lettere patenti del re che proibivano di far cantare qualsiasi brano musicale intero sia in versi francesi che in altra lingua senza permesso, pena un'ammenda (marzo 1672).

Fino a quella data Lully aveva collaborato con Benserade, Pellisson, Corneille e aveva scritto introduzioni e intermezzi per le opere di Francesco

Cavalli, il compositore assunto da Giulio Mazzarino nel 1660. Il successo di Perrin e Cambert aveva segnalato la praticabilità di un dramma *alla francese* e aveva indotto Lully, una volta padrone del privilegio, a tentare il passaggio dal buffo al tragico risolvendo il problema di un recitativo con la dizione teatrale francese e conservando le soluzioni formali dell'opera italiana (*ouverture*, prologo, scenari, arie, danze). A partire dal 1672 Lully diveniva di diritto padrone della scena lirica francese, un *Re della Musica*¹⁶.

11.3. *Il re invecchia, il ballerino muore*

Il privilegio alimentava la persistente ostilità dell'ambiente tetrale che si vedeva interdotta la rappresentazione di opere e balletti. Quando, per l'influenza di Madame de Maintenon, il re cominciava a interessarsi alle pratiche religiose Lully componeva mottetti e *élévations* (*De profundis*, 1683; *Motets à deux choeurs pour la chapelle du Roy*, 1684) ma anche melodrammi – come *Amadis de Gaule* (1684), *Rolland* (1685), *Armide* (Parigi, 15 febbraio 1686) – e la pastorale *Acis et Galathée*. Lully si feriva con un colpo del bastone con cui batteva il tempo dell'orchestra (8 gennaio 1687), durante un *Te Deum* per la guarigione del re, e moriva il 22 marzo 1687¹⁷.

¹⁶ Un cambiamento di poetica. Lully componeva da tempo musica da chiesa per le cerimonie, gestiva e dirigeva l'orchestra dei *Petits violons* in polemica con la *Grande Bande des violons du Roy*, come artista e uomo d'affari di successo il suo patrimonio gli consentiva la costruzione di due palazzi, uno destinato a sua abitazione privata con dorature e pitture adeguato al suo nuovo status (1670). Nel 1672, il conflitto con Molière in materia di diritti d'autore lo orientava verso le tragedie e le cerimonie musicate di corte, religiose o profane, un'opera all'anno, in collaborazione con Philippe Quinault e Thomas Corneille. Il favore del re, il crescente prestigio e la ricchezza gli consentivano, nonostante un processo (1675), di comporre opere di successo (*Athis* 1676; *Isis* 1677 e soprattutto *Bellérophon* con libretto di Thomas Corneille, 31 gennaio 1679). Lully stampava la sua musica con i tipi di Ballard, con una dedica al sovrano, era nominato segretario del re che faceva da padrino al battesimo del suo primogenito.

¹⁷ In 20 anni, sino al 1660 circa, Lully è un compositore che adotta lo *stile italiano*, nel 1658, nel balletto di *Alcidiane* scrive un preludio, adattato da Cambert all'opera *Pomone* (1671). Lully, riprendendo il lavoro, elabora un modello di *ouverture française*. Nel balletto *La Raillerie* (1659) mixa musica francese e italiana, rivelando un'esperienza di *airs de cour* e *brunettes*. Nel balletto *Les saisons* (con Benserade, 1661) i pezzi italiani sono rarefatti e nel giro di 10 anni Lully lavora ad alcune componenti poi ricorrenti nell'opera. Lully adotta lo stile serio della pastorale travasato nell'*opera seria* dopo l'adozione del recitativo (delle opere in musica di Jacopo Peri e Emilio de' Cavalieri, a partire dalla *Rappresentazione di Anima et di Corpo*, Roma 1600) e lascia il genere buffo per il dramma tragico. Dopo il successo di *Pomone* (di Pierre Perrin e Robert Cambert, 1671), Lully lavora su un recitativo basato sulla dizione teatrale francese configurando la struttura e il costume dell'opera francese con l'adozione del recitativo del dramma pastorale e dell'opera italiana. *Overture*, prologo, arie, danze sono

12. *Disegnare Psyche*

Segnaliamo qui di seguito alcune soluzioni grafiche e pittoriche della favola realizzate in vari centri europei a partire dall'anno 1600.

Nella prima metà del secolo i libri di emblemi riportano anche l'icona dell'invidia, che è la *passione* dominante della favola. È invidiosa Venere nell'incipit della favola, sono invidiose le sorelle dopo la loro visita al Palazzo dell'Amore. Per l'iconografia si veda, ad esempio, la citata incisione *Grande malum invidia*, in QUINTI HORATII FLACCI *Emblemata. Imaginibus in aes incisus notisque illustrata studio* Othonis Vaenii Bataulugdunensis (fig. 1).

Molte illustrazioni, disegni e incisioni che riguardano il momento in cui Venere indica Psyche ad Amore derivano dalla *Loggia di Amore e Psyche* dipinta da Raffaello e aiuti – Sebastiano del Piombo, Baldassarre Peruzzi, il Sodoma – nella Villa la Farnesina commissionata da Agostino Chigi: ad esempio, Pieter van Lint, *Venere e Cupido* (1636, Los Angeles, Getty Center).

Altre rappresentazioni sono dedicate – come già ricordato – all'ambiguo momento quando Amore guarda Psyche che dorme (Jacob Matham, *Cupidon aux côtés de Psyché endormie*, da Abraham Bloemaert, ca. 1607, Amsterdam, Rijksmuseum, fig. 2), al risveglio di Psyche dal mortale sonno dello Stige (Antoon van Dyck, *Cupido e Psyche*, 1638, London, Hampton Court), alla celebrazione del loro matrimonio sull'Olimpo (Pieter Paul Rubens, *Le nozze di Amore e Psyche sull'Olimpo*, Praga, Museo del Castello).

Il momento in seguito sempre più osservato è la scoperta di Amore nel buio (Simon Vouet, *Psyche vede Cupido*, ca. 1627, Lyon, Musée des Beaux-Arts). Alcuni momenti sono estrapolazioni dalla sequenza narrativa, come la conversazione tra i due innamorati (Orazio Gentileschi, *Cupido e Psyche*, 1628-1630, San Pietroburgo, The State Hermitage Museum) e l'avvicinamento di Psyche al Palazzo dell'Amore (Claude Lorrain, *Paesaggio con Psyche fuori del Palazzo di Cupido*, 1664, London, National Gallery).

A fine secolo Luca Giordano sceneggia sontuosamente (1692-1702, Madrid, Museo del Prado) i momenti in cui il culto di Psyche avvia l'invidia di Venere (*Psyche onorata dal popolo*), della consultazione dell'oracolo da parte del re-padre (*I genitori di Psyche offrono sacrifici ad Apollo*) e dell'arrivo di Psyche nel Palazzo di Amore con le cure dalle ancelle invisibili (*Psyche*

mixati in un nuovo modello, il recitativo non comporta una divisione in battute ma mantiene l'intonazione drammatica di Marie Champmeslé. In una prima fase il recitativo è *secco* (con il solo *continuo*), è *accompagnato* per le solennità. Dal 1673 sino alla sua morte (1687) Lully compone un'opera l'anno (tranne nel 1681), nel 1687 lavora all'opera del 1688, un cronista annota che il manoscritto del primo atto viene bruciato su richiesta del confessore.

servita da spiriti invisibili) e della sua punizione da parte di Venere (*Venere punisce Psyche con un compito difficile*).

Un altro segmento molto rappresentato è il risveglio di Psyche dal sonno della morte con l'arrivo di Amore (Michelangelo Palloni, *Il sogno stigio di Psyche*, affresco, ca. 1690, Varsavia, The Wilanow Palace Museum).

Per le illustrazioni dei libretti di *Psychè* si veda il momento fatale della fuga di Eros (*Psyché*, in *Les Œuvres de Monsieur MOLIÈRE*, vol. IV, Amsterdam, Henri Wetstein, 1698; fig. 3) e il costume di scena di Psyché nella rappresentazione del 1671 (CORNEILLE, *Psyché. Tragédie-ballet*, 1671, «Mais je n'ai point encor senti ce que je sens. Je ne sais ce que c'est, mais je sais qu'il me charme»; fig. 4).



Fig. 1. *Grande malum invidia*, in QUINTI HORATII FLACCI *Emblemata*. *Imaginibus in aes incisis notisque illustrata studio Othonis Vaenii Batauolugdunensis, Antuerpiae, prostant apud Philippum Lisaert, 1612, ex officina Hieronymi Verdussen, 1607.*



Fig. 2. JACOB MATHAM, *Cupidon aux côtés de Psyché endormie*, incisione da Abraham Bloemaert, ca. 1607, Amsterdam, Rijksmuseum.



Fig. 3. *Psyché*, in *Les Œuvres de Monsieur MOLIÈRE*, vol. IV, Amsterdam, Henri Wetstein, 1698.



Fig. 4. CORNEILLE, *Psyché*. *Tragédie-ballet*, 1671, «Mais je n'ai point encor senti ce que je sens. Je ne sais ce que c'est, mais je sais qu'il me charme».

