

GIORGIO SALE

L'INSOSTENIBILE TRASPARENZA DEL NOME.
CONTROVERSIE LETTERARIE E RISVOLTI ONOMASTICI
NELL'OPERA DI MOLIÈRE

Come è noto, Molière è stato spesso al centro di feroci polemiche letterarie, generate dalla sua originale drammaturgia, poco incline al rispetto delle rigide norme che arcigni teorici cercavano di imporre a ogni campo della produzione artistica, e in particolar modo all'ambito teatrale. Per il grande commediografo, invece, la sola regola degna di essere seguita risiedeva nel gradimento del pubblico e nel suo divertimento. Così avvenne che, intorno alle opere di Molière, si scatenarono accese *querelles* che animarono l'effervescente ambiente culturale parigino, con la formazione di clan, consorterie, gruppi di potere più o meno influenti, schierati a sostegno delle diverse fazioni in campo. In alcuni casi, come si verificò con *La Critique de l'école des femmes*, la diatriba letteraria si situò all'origine della creazione della commedia stessa e costituì, a un tempo, una conseguenza e un'amplificazione della controversia, proponendo nuovi argomenti di difesa, ma anche nuove malevoli accuse indirizzate ai detrattori dell'opera precedente.

Il rapporto di Molière con i più noti e influenti intellettuali del suo tempo ha subito evoluzioni e anche clamorosi repentini ribaltamenti. Così, la reciproca ostilità che oppose il commediografo ai potenti fratelli Corneille, dopo un'iniziale collaborazione artistica che aveva portato la compagnia di Molière a interpretare alcune grandi opere del più noto drammaturgo del tempo, si stemperò nel corso degli anni, fino a permettere un importante contributo di Pierre Corneille alla versificazione della "tragedia-balletto" di Molière, *Psyché* (1671).¹ In quell'occasione il commediografo, per rispondere alla pressante richiesta del re, dovette chiedere il

¹ Nel dicembre del 1659, Thomas Corneille, in una lettera all'abate de Pure, si lamentava della recitazione che Molière imponeva alle tragedie del fratello e sosteneva che la compagnia del commediografo fosse adatta solo a interpretare "la bagatelle" (cfr. G. MONGRÉDIEN, *Recueil des textes et des documents du XVII^e siècle relatifs à Molière*, Paris, C.N.R.S. 1965, t. I, p. 114). La collaborazione tra Corneille e la compagnia di Molière riprese nel 1667 (con l'allestimento di *Attila*) e nel 1670 (con *Bérénice*).

soccorso di Quinault (per le parti cantate) e di Corneille, con il quale si era riconciliato dopo la *querelle* seguita all'*École des femmes*.

Un analogo percorso segnò il contrastato rapporto di Molière con uno dei suoi più acerrimi oppositori, che si fece portavoce del partito avverso, Jean Donneau de Visé. Questo mediocre autore teatrale, romanziere e influente giornalista espresse severi giudizi sulla drammaturgia di Molière, incentrata sul piacere, e prese parte alla diatriba dell'*École des femmes* schierandosi apertamente contro il commediografo.² Successivamente, però, Donneau de Visé si riconciliò con il suo avversario e ne riconobbe pubblicamente i meriti.³

Con altri celebri protagonisti della *république des lettres* Molière ha seguito il percorso inverso, da un'iniziale collaborazione fino a un'aperta ostilità, mantenuta negli anni. Questo è il caso che si verificò con Lully (Giovanni Battista Lulli), autore delle musiche delle commedie di Molière (da *La Princesse d'Elide*, 1664, a *Psyché*, 1671) che comportavano intermezzi musicali. Durante la rappresentazione di queste commedie il musicista compariva spesso anche sulla scena, nel ruolo di figurante. Ma, a partire dal 1672, Lully ottenne il monopolio delle creazioni teatrali in musica e divenne un temibile rivale di Molière, costretto a rinunciare al genere, allora in voga, delle commedie musicali.

Alcuni intellettuali del tempo, infine, fornirono a Molière un immutato sostegno e non lesinarono il loro aiuto al commediografo, gettandosi a loro volta nella mischia delle diatribe letterarie, con la produzione di ulteriori scritti polemici che infiammarono ulteriormente il clima degli scontri. Tra questi sostenitori irriducibili si annovera Boileau.

I complessi rapporti del grande commediografo con gli intellettuali e autori coevi trovano eco nelle sue commedie, e la presenza dei detrattori di Molière è a volte celata, ma più spesso svelata, dalle scelte antropomiche con le quali vengono designate alcune figure di poeti arroganti, pedanti e vanagloriosi. Come è facile supporre, il procedimento onomaturgico che presiede alla nomina di questi personaggi tende a mettere in risalto

² In quell'occasione, Donneau de Visé scrisse due commedie (*Zélinde ou la véritable critique de l'École des femmes ou la Critique de la Critique*, pubblicata nel 1663, e la *Réponse à l'Impromptu de Versailles ou La Vengeance des marquis*, rappresentata nello stesso anno), e una *Lettre sur les affaires du Théâtre* (1664). Sempre in polemica con il suo rivale scrisse anche una commedia che riprende, anche nel titolo, una nota pièce di Molière: *La Cocue imaginaire* (1660).

³ Così, scrisse un commento d'elogio del *Misanthrope* (*Lettre écrite sur la comédie du Misanthrope* pubblicato come prefazione all'opera, nel 1666) e una raccolta di aneddoti sulla vita di Molière (*Les Nouvelles nouvelles*, 1663). Alla morte del grande commediografo, Donneau de Visé pronunciò l'elogio funebre di Molière.

alcune caratteristiche dei referenti, a loro esclusivo svantaggio e con grande piacere del pubblico, stimolato a riconoscere il malcapitato bersaglio della *vis* polemica. Alcune scelte onomastiche risultano di facile interpretazione, per altre, invece, la curiosità degli spettatori e dei lettori, per essere soddisfatta, richiede un più articolato percorso ermeneutico.

La Critique de l'École des femmes (1663) introduce una tipologia di autore pedante la cui funzione è anticipata dalle risonanze greche che Molière ha voluto attribuire al nome del personaggio. In questo caso si tratta di un poeta noioso e roso dall'invidia, *Lysidas*, arcigno difensore delle regole dell'arte trasmesse da Aristotele e Orazio, il cui nome evoca quello del pastore Licida delle *Bucoliche* virgiliane (IX ecloga) o, più vicino a Molière, di uno dei numerosissimi personaggi secondari che popolano le storie interpolate di *Clélie. Histoire romaine*, romanzo eroico-galante di Madeleine de Scudéry.⁴ Ma una figura di critico attento e giusto che risponde al nome di *Lycidas*, forma omofona del poeta pedante introdotto nella commedia di Molière, entra nella composizione dei personaggi del romanzo *La Prétieuse* dell'abate de Pure.⁵ Ci pare possibile sostenere che proprio quest'ultimo riferimento possa fornire lo spunto per una possibile interpretazione della scelta onomastica operata dal drammaturgo.

L'abate è l'autore di una commedia intitolata anch'essa *La Prétieuse*, messa in scena nel 1656 dalla compagnia dei comici italiani, sul palcoscenico del Petit-Bourbon. Somaize, autore di diversi testi sul preziosismo, aveva fatto riferimento a questa commedia dell'abate de Pure per accusare di plagio l'autore delle *Précieuses ridicules*⁶ e un altro avversario di Molière, Donneau de Visé, qualche anno dopo, non esitò a riprendere la calunnia. Tuttavia non risulta che l'abate, di cui peraltro si è persa la commedia, abbia mosso una simile accusa a Molière. Un'ostilità fra i due andrebbe dunque ricercata altrove e forse è possibile rintracciarla nella cerchia di amici di Molière. Michel de Pure, infatti, come Cotin e Ménage, ai quali Molière si ispirò per costruire due personaggi ridicoli e pedanti delle *Femmes savantes*,⁷

⁴ «Histoire d'Artélise, de Méricarte, de Lysidas, de Calianthe et d'Alcimède». Lysidas è uno degli innamorati di Alcimède, che si consuma nel suo languore d'amore. Roger de Bussy-Rabutin, nel suo romanzo satirico *Histoire amoureuse des Gaules*, pubblicato nel 1665, ma diffuso in manoscritto dal 1663, aveva celato dietro il nome di Lycidas il riferimento al fratello del re, Philippe d'Orléans.

⁵ Cfr. M. DE PURE, *La Prétieuse, ou les Mystères des ruelles, dédiée à telle qui n'y pense pas*, Paris, Guillaume de Luyne 1656-1658.

⁶ La commedia di Molière fu rappresentata nel 1659 e pubblicata nel 1660. Lo stesso Somaize non aveva lesinato a Molière l'accusa di plagio dal teatro degli *Italiens* per *Le Médecin volant*. Cfr. la prefazione di Antoine Somaize a *Les Véritables Précieuses*, Paris, J. Ribou 1660.

⁷ Cfr. *infra*.

è stato uno dei bersagli contro i quali il più caparbio difensore di Molière e suo fedele amico, Boileau, aveva esercitato una pungente *verve* satirica.

L'autore delle *Satires* aveva subito alcuni attacchi da parte dell'abate de Pure⁸ e, per vendicarsene, si era servito del nome del suo rivale che aveva ridicolizzato. In uno dei suoi componimenti, dedicato proprio a Molière,⁹ Boileau sottolinea lo scarso valore letterario degli scritti di Michel de Pure.¹⁰ Altrove, invece, insiste sull'atteggiamento inopportuno che, ai suoi occhi, assume il suo rivale.¹¹ Date queste premesse riteniamo plausibile supporre che, attraverso il personaggio del poeta pedante Lysidas, Molière abbia voluto riprendere il nome del personaggio del romanzo di Michel de Pure, ma al quale ha attribuito le caratteristiche della pedanteria del suo creatore, l'inopportuno e petulante abate. In questo modo il commediografo potrebbe aver presentato una strizzata d'occhio d'intesa al suo pubblico raffinato e un ingegnoso omaggio al suo amico e strenuo difensore, Boileau. Del resto la figura del poeta pedante introdotto nella *Critique de l'École des femmes* si prestava anche a ulteriori allusioni più direttamente legate ai nemici diretti di Molière.

Il personaggio, antesignano del puntiglioso Trissotin, si erge a portavoce del «parti des dévots», i puritani oltranzisti che disprezzavano il principio del piacere alla base dell'estetica letteraria galante. Proprio la sua adesione alle teorie poetiche retrograde e dogmatiche qualifica Lysidas come un incorreggibile scrittore pedante. Il carattere provocatorio dell'opera, che in-

⁸ Michel de Pure aveva scritto una parodia del *Cinna* di Corneille, *Fragment d'une comédie intitulée Boileau ou la clémence de M. Colbert* (1661 o 1662) in cui accusava i fratelli Boileau di aver composto un libello contro il potente ministro, *Le Colbert enragé*, che circolava in forma anonima. In questo modo de Pure aveva esposto i fratelli Boileau al risentimento dell'influente ministro.

⁹ La *Satire II*. I versi satirici di Boileau circolavano in forma manoscritta dal 1663, ma vennero pubblicati nel 1666, senza l'autorizzazione dell'autore, che dovette allora riprenderli per eliminare gli attacchi personali, per censurare alcuni passi, ritoccarli e renderli meno violenti. La pubblicazione delle *Satires* ebbe una grande risonanza e produsse molte reazioni, anche veementi (come quelle dell'abate Cotin, di Quinault, di Chapelain e dell'abate de Pure).

¹⁰ Egli scrive: «Si je veux d'un galant dépeindre la figure, / Ma plume pour rimer, trouve l'abbé de Pure / Si je pense exprimer un auteur sans défaut, / La Raison dit Virgile, et la Rime Quinault». Cfr. N. BOILEAU, *Satire II*, «À M. de Molière», composta verso la fine del 1663. Ci pare interessante osservare come, in una diversa versione, Boileau avesse portato il suo attacco contro Ménage e non contro l'abate de Pure, a dimostrazione del fatto che considerava entrambi i personaggi come modelli negativi intercambiabili: «Si je pense dépeindre un galant de notre âge, / Ma plume, pour rimer, a rencontré Ménage». Nella satira IX Boileau riprende il suo attacco contro lo scarso valore del suo rivale in ambito letterario: «Phébus a-t-il pour vous aplani le Parnasse ? / Et ne savez-vous pas que sur ce mont sacré, / Qui ne vole au sommet tombe au plus bas dégradé, / Et qu'à moins d'être au rang d'Horace ou de Voiture, / On rampe dans la fange avec l'abbé de Pure ?». Cfr. N. BOILEAU, *Satire IX* (scritta nel 1667).

¹¹ Descrivendo gli aspetti più sconvenienti della vita parigina, l'autore sottolinea come topi e gatti rechino disturbo al suo sonno e li definisce «Plus importuns pour moi, durant la nuit obscure, / Que jamais, en plein jour, ne fut l'abbé de Pure». Cfr. N. BOILEAU, *Satire VI*.

troduce in una cornice metafinzionale le reazioni suscitate da una precedente commedia di Molière, come ben lascia intendere il titolo, tesse sottili e fitte trame intertestuali molto stimolanti per il pubblico coevo. Il successo della commedia, infatti, fu certamente legato alla vivace discussione generata dall'*École des femmes* (1662). Gli spettatori della *Critique* erano smaniosi di assistere alla baldanzosa replica del commediografo contro gli attacchi virulenti sferrati dagli irriducibili detrattori che non avevano risparmiato severi giudizi all'opera, malgrado l'incontestabile successo che alla commedia in cinque atti e in versi aveva tributato il pubblico. La risposta di Molière non si fece attendere e fu affidata a una ulteriore commedia, già annunciata dall'autore nella prefazione all'edizione dell'*École des femmes* dello stesso anno (Paris, Guillaume de Luyne, 1663).

In questo contesto, è facile supporre che le attese del pubblico fossero indirizzate alle inevitabili allusioni caricaturali dietro le quali Molière avrebbe celato e svelato a un tempo, nella nuova commedia, i recensori più malevoli della sua opera precedente. E, infatti, gli spettatori non ebbero difficoltà a riconoscere, dietro i personaggi prodotti dalla prolifica immaginazione dell'autore (preziose puritane, marchesi ridicoli e poeti vanagloriosi), alcuni dei più noti interpreti della controversia letteraria. Eppure, se dietro lo stereotipo del poeta borioso e ridicolo, Lysidas, non è possibile identificare in modo univoco alcuno dei personaggi contemporanei che avevano preso parte alla *querelle* dell'*École des femmes*, accadde nondimeno che diversi autori e commentatori si sentirono toccati e si riconobbero essi stessi nei tratti satirici del poeta pedante creato dal commediografo. Essi ravvisarono nei discorsi di Lysidas una parodia delle loro prese di posizione e delle accuse mosse contro la drammaturgia di Molière.

Così, si può facilmente constatare come l'invettiva di Lysidas sulla preminenza della tragedia sulla commedia, ritenuta più semplice, poteva far pensare a Pierre Corneille e ai tre «Discours» che aveva posto in apertura all'edizione delle sue opere (*Théâtre*, 1660). D'altro canto, l'insistenza su «les règles de l'art» (VI), invece, sembrerebbe veicolare un'allusione diretta alle teorie che l'abate d'Aubignac aveva esposto nel suo saggio *La Pratique du théâtre* (1657) e ripreso nelle *Remarques sur la tragédie de Sophonisbe de M. Corneille envoyées à Mme la Duchesse de R****, pubblicate nel febbraio del 1663, pochi mesi prima della prima rappresentazione della *Critique de l'École des femmes*.

Alcuni commentatori, infine, riconobbero in Lysidas un'allusione a Thomas Corneille, fratello del «Grand Corneille», Pierre. Molière si era

preso gioco dei celebri fratelli letterati in modo sibillino, alludendo alle loro pretese nobiliari, ciò che aveva indotto i due fratelli a organizzare una “fronda” contro le rappresentazioni dell’*École des femmes*. In quella commedia, Chrysalde, per rendere evidente la ridicolaggine di Arnolphe, che pretende di essere chiamato «Monsieur de la Souche», cita l’aneddoto del contadino Gros-Pierre «Qui n’ayant pour tout bien qu’un seul quartier de terre / Y fit tout à l’entour faire un fossé bourbeux, / Et Monsieur de l’Isle en prit le nom pompeux» (vv. 179-181).¹² Questo passo dovette risultare molto trasparente per il pubblico contemporaneo poiché alludeva a una pratica di denominazione nota a tutti: per distinguersi dal più celebre fratello, infatti, Thomas Corneille si faceva chiamare «Monsieur de l’Île», dal nome di un piccolo possedimento familiare.

Per il poeta pedante della commedia, inoltre, Molière potrebbe essersi ispirato a Donneau de Visé, ma anche Boursault finse di riconoscersi in questo personaggio, nel malcelato intento di essere associato ai più illustri detrattori di Molière. Comunque sia, pur nell’incertezza di ricostruire un sistema univoco di chiavi di interpretazione del nome attribuito al poeta Lysidas, la commedia riprendeva una vivace discussione che aveva animato i circoli letterari, costituendo, pertanto, un tema di stridente attualità. Il nome del poeta *Lysidas* si apre dunque a una molteplicità di interpretazioni, tutte plausibili, senza che l’una prevarichi le altre, ciò che conferisce alla scelta onomastica tutto il suo potere evocativo polivalente e tutto il suo impatto dirompente su una folta schiera di oppositori.

Un analogo ruolo di poeta, designato con lo stesso nome, *Lysidas*, figura anche nell’*Impromptu de Versailles* (pièce allestita nel 1663, come la precedente, ma pubblicata postuma nel 1682). La piccola commedia in prosa dal tono provocatorio si innestava ancora sulla diatriba suscitata dall’*Ecole des femmes* e dalla brillante replica con la quale Molière aveva ottenuto le simpatie del pubblico. *L’Impromptu* riproduce una situazione tipica del metateatro: la commedia degli attori. La compagnia del teatro del Palais-Royal si esercita nelle prove di rappresentazione di una commedia interpolata sotto la guida del capocomico (Molière). Fra i personaggi della commedia di secondo livel-

¹² Il nome del personaggio, *Gros-Pierre*, richiama da vicino quello di Pierre Corneille, detto anche «de Grand Corneille», al punto da suggerire che la forma onomastica assegnata all’entità finzionale sia stata coniato con il ricorso allo stesso procedimento utilizzato per distinguere i due fratelli Corneille: all’aggettivo *grand*, inteso nel senso di importante e usato per distinguere il soggetto nominato dal fratello minore, è stato sostituito l’accrescitivo *gros*, che indica esclusivamente una grandezza fisica goffa e deformante del personaggio, seguito, non già dal cognome, ma dal prenome. L’antroponimo è abbastanza trasparente e indica un cittadino normale che ha la vana pretesa di apparire più importante di quanto effettivamente sia.

lo figura il poeta Lysidas, impersonato dall'attore Du Croisy, nome d'arte di Philibert Gassot, protagonista della commedia degli attori che funge da cornice. *L'Impromptu de Versailles* mette in ridicolo un autore contemporaneo, Edme Boursault, che si era inserito nella disputa letteraria scrivendo una commedia intitolata *Le Portrait du Peintre ou la Contre-Critique de L'École des femmes* (1663). L'opera fu rappresentata sul palcoscenico dell'Hôtel de Bourgogne dalla compagnia rivale della *troupe* di Molière.

Boursault non entra nell'intreccio dell'*Impromptu de Versailles* come personaggio dal ruolo attivo e non può identificarsi con il poeta Lysidas (come avrebbe voluto il malevolo oppositore di Molière). A lui fanno riferimento gli altri interpreti, nei loro dialoghi. Il letterato viene presentato come l'autore di una commedia dal titolo *Le Portrait du peintre*; il rinvio intertestuale è esplicito e il riferimento all'autore reale è evidente. Tuttavia Molière, giocando sulla struttura metateatrale della sua commedia, non perse l'occasione per evocare il rivale e per storpiarne malevolmente il nome, in un estremo gesto di disprezzo. Riferendosi a «une pièce contre Molière, que les grands Comédiens vont jouer» (sc. 5), il personaggio del marchese della commedia interpolata, interpretato dal capocomico Molière della commedia che funge da cornice, dichiara: «c'est un nommé Br ... Brou ... Broussaut qui l'a faite». Lysidas interviene allora per correggere il marchese e per insinuare in modo sibillino che, in realtà, Boursault non è l'unico autore della commedia che gli si attribuisce: «elle est affichée sous le nom de Boursault, mais à vous dire le secret, bien des gens ont mis la main à cet ouvrage» (ivi). In questo modo l'autore denuncia le oscure trame dei suoi denigratori e sminuisce il ruolo del povero Boursault, ridotto quasi a un inetto prestanome.

A parte l'analogia tra il nome del poeta rappresentato nella *Critique de l'École des femmes* e quello introdotto nell'*Impromptu de Versailles*, quest'ultima commedia fornisce una precisa caratterizzazione della figura del pedante nella drammaturgia di Molière. Il personaggio del capocomico della commedia-cornice, che naturalmente risponde al nome di Molière e fu interpretato dallo stesso Molière, descrive il ruolo che deve incarnare l'attore, Du Croisy, quando veste i panni del poeta pedante, Lysidas, insistendo sugli aspetti più evidenti della pedanteria. Il suo commento di regia mette in risalto i tratti sopra-segmentali sui quali deve insistere l'attore per rappresentare il personaggio dello sgradevole poeta nella commedia incorniciata. Un simile gioco metateatrale consente anche ai lettori di compren-

dere come doveva apparire, sul palcoscenico, questo tipo umano che entra spesso negli intrecci delle commedie di Molière:

vous devez [...] marquer cet air pédant qui se conserve parmi le commerce du beau monde, ce ton de voix sentencieux, et cette exactitude de prononciation qui appuie sur toutes les syllabes, et ne laisse échapper aucune lettre de la plus sévère orthographe (sc. 1).

Pur tenendo nel debito conto il ruolo della finzione, attraverso questo procedimento metaletterario è possibile ricostruire le caratteristiche che, secondo Molière, contraddistinguono il ruolo del pedante delle sue commedie e la tecnica declamatoria che doveva seguire l'attore nel rappresentare questo tipo umano.

Diversi tipi di eruditi pretenziosi e arroganti entrano nella rosa dei personaggi delle *Femmes savantes* (1672). Innanzitutto le protagoniste della commedia, le donne che si consacrano interamente alle scienze, dai nomi particolarmente trasparenti, ne forniscono tre insigni esempi.¹³ Accanto alle figure di pedanti declinate al femminile, però, la commedia fa spazio anche a rappresentazioni di puntigliosi saccenti di sesso maschile. Il più noto è certamente *Trissotin*, impietosa caricatura di poeta presuntuoso, collerico e ipocrita, definito spregiativamente «bel esprit». Il suo nome presenta evidenti assonanze con un altro poeta ridicolo della produzione teatrale francese seicentesca: il Picotin creato da Somaize nelle *Véritables précieuses* (1660).

In un primo momento Molière aveva ipotizzato di designare il personaggio della sua commedia con il nome di *Tricotin*. La forma onomastica richiama il verbo *tricoter* che, in senso figurato, può facilmente rinviare a un personaggio che trama raggiri e ordisce macchinazioni, che incrocia metonimicamente i ferri della maglia – e non, più valorosamente, quelli della spada – in metaforiche battaglie ridicole, dove ogni cavillo è un'arma da brandire contro il rivale.¹⁴ Le combinazioni fonosillabiche del nome, inoltre, avrebbe-

¹³ Per questi nomi ci sia consentito di rinviare a un nostro contributo, *Dalla ripresa del modello letterario italiano al riferimento all'attualità francese: il repertorio antroponomico di filosofi ed eruditi pedanti nell'opera di Molière*, in «Italianistica», di prossima pubblicazione.

¹⁴ Il significato principale del verbo *tricoter* è quello di 'lavorare a maglia', 'sferruzzare', ma in senso figurato e in accezione popolare significa anche 'darsela a gambe', ciò che suggerisce la pusillanimità del soggetto. Fino al XVI secolo, inoltre, il verbo *tricoter* e i sostantivi derivati (*tricot*, *tricoteur*) comportavano anche i significati di *chicaner*, *chicane*, *chicaneur*, ossia 'cavillare', 'cavillo', 'cavilloso', che ben si adattano al personaggio della commedia di Molière. Nel Seicento, inoltre, il sostantivo *tricot* indica, oltre la 'maglia', anche 'un bâton propre à rosser une personne' (RICHELET), ossia un bastone adatto a pestare qualcuno e, in questa accezione, si opporrebbe, ancora una volta, alla più nobile spada.

ro consentito un'immediata identificazione del personaggio con il suo referente reale, l'abate Charles Cotin. Solo successivamente l'antroponimo *Trissotin* si impose prepotentemente alla fantasia dell'autore. La forma onimica fu preferita alla precedente per il sottile gioco di parole che sottende e che esplicita, con un nome parlante, la caratteristica principale del poeta presuntuoso, presentandolo apertamente come un personaggio «tre volte stolto» (*trīs sot*). Il suffisso *-in*, inoltre, suggerisce una forma ipocoristica che accentua l'impressione di ridicolaggine sottintesa dal nome. Si consideri, infine, che il suffisso attribuisce a questa figura una ulteriore connotazione negativa, insinuando la bassa estrazione sociale del nominato.¹⁵

Le corrispondenze foniche della denominazione del soggetto finzionale con quella del poeta seicentesco, già vittima degli strali di Boileau nelle *Satires*, sono sorrette da altri indizi che tendono a identificare in modo inequivocabile il pedante della commedia con il suo referente reale. Innanzitutto Molière introdusse nel testo delle *Femmes savantes* due rinvii intertestuali espliciti ai poemi di Charles Cotin che Trissotin declama da par suo, in modo eccessivamente enfatico, davanti alle sue estasiaste ammiratrici. Un'ulteriore spia, che tende a svelare, dietro il personaggio finzionale, il riferimento alla persona reale, consiste nel fatto che Molière fa intervenire nell'intreccio della sua commedia una disputa fra pedanti.

Così il commediografo presentò un altro personaggio di molesto saccente che svolge il ruolo di antagonista rispetto a Trissotin, consentendogli di introdurre una scena convenzionale, quella che riprende il *topos* della disputa tra pedanti. In questa prospettiva, non stupisce che l'autore abbia pensato al raffinato filologo, grammatico, poeta ed eminente ellenista Gilles Ménage, precettore e amico di Madame de Lafayette, come modello per il suo *Vadius*, presentato come un esimio «savant». Le caratteristiche dell'erudito, noto per la sua conversazione brillante, ma anche per il temperamento corrosivo, si prestavano molto bene alla sua trasformazione nel tipo del pedante. Si consideri, infine, che i due uomini assurdi a prototipi di pedanteria si erano prodotti in una celebre disputa che aveva divertito gli ambienti letterari del tempo.¹⁶

¹⁵ Questa è la motivazione culturale dei nomi maschili con suffisso *-in* nel teatro di Molière, che riprende, in questo, la stessa funzione dei nomi della commedia italiana. Si vedano *Arlequin*, *Scapin*, *Colin*, *Crispin*, *Merlin*, *Lubin*, *Tabarin* e, naturalmente, il ridicolo e presuntuoso *Georges Dandin* protagonista della commedia che da lui prende il titolo. Lo stesso principio è valido per le forme in *-ine* dei personaggi femminili: *Claudine*, *Dorine*, *Frosine*, *Mathurine*, *Martine*, *Jacqueline*.

¹⁶ Cotin aveva scritto contro il suo rivale un terribile pamphlet: *La Ménagerie*, il cui titolo è costruito sul nome del rivale. Gilles Ménage, d'altra parte, aveva animato numerose e vivaci controversie.

La conoscenza della lingua greca, in cui *Ménage* eccelleva, in ambito mondano era percepita come una caratteristica distintiva del noioso saccente. A differenza di Trissotin, tuttavia, durante la prima rappresentazione della *pièce*, al personaggio non era stato assegnato un nome. La forma onomastica in *-us* che gli venne attribuita al momento della pubblicazione dell'opera, nel dicembre del 1672, insiste sulla sua caratterizzazione. L'antroponimo è il risultato di un'operazione di deformazione del nome di *Ménages*, Gilles, latinizzato in *Ægidius* e trasformato in *Vadius*, a significare il colmo della sua pedanteria.¹⁷

A questi scrittori pedanti e alle tre donne saccenti della commedia, si oppone il ruolo positivo del personaggio di Henriette. Alla vacua erudizione delle donne della sua famiglia e alla gravezza intollerabile dei loro amici presuntuosi la giovane oppone la predilezione per una condizione di normalità, per una realtà quotidiana dove c'è posto per i sentimenti e dove la donna può decidere di abbandonarsi alla passione. Queste caratteristiche del personaggio si traducono anche nella scelta del nome: una forma comune, realistica e umile. Oltre la funzione identificativa, infatti, la denominazione di *Henriette* si impone per il suo aspetto formale dalle assonanze ipocoristiche. Il guscio fonico evoca effetti sonori e combinazioni di suoni che, grazie alla motivazione legata alla fonetica simbolica, ispirata al concetto di armonia imitativa, producono valenze positive. L'identificazione sonora del nome impone una materializzazione onomastica che contribuisce alla determinazione favorevole del personaggio provvisto del buon senso comune e di una abbondante dose di umanità.

Quanto precede ci induce a trarre delle conclusioni sul procedimento onomaturgico adottato da Molière per designare le figure di poeti pedanti che affollano le sue *pièces*, e particolarmente quelle che si inseriscono in un contesto di accese polemiche di tipo letterario. Innanzitutto pare evidente che la scelta antroponimica è spesso legata alle funzioni dei personaggi. Come abbiamo già avuto modo di osservare, le scelte onomastiche, nell'opera del commediografo d'oltralpe, si rivelano frutto di creazioni linguistiche e di fantasie verbali ottenute da principi legati a modelli morfematici e fonetici di

¹⁷ I curatori dell'edizione della «Pléiade» delle *Œuvres complètes* di Molière osservano come il nome latino del pedante antagonista di Trissotin richiami, in realtà, la parola *vadus* ('basso, poco profondo'; 'guado') che ha dato origine alla parola francese *gué* ('guado') forma omofona di *Guez*, che lascerebbe intendere un'allusione, più che a *Ménage*, a un altro erudito, morto nel 1654, Guez de Balzac. Gli stessi commentatori, però, non riescono a giustificare una rappresentazione del più noto autore mondano nei panni di un noioso pedante. Cfr. MOLIERE, *Œuvres complètes*, a c. di G. Forestier *et alii*, vol. II, Paris, Gallimard 2010 («Bibliothèque de la Pléiade»), p. 1522, n. 5.

particolare interesse. Questo procedimento induce l'autore alla formazione di nomi parlanti o, per riprendere la definizione di Roland Barthes, cratiliani. Per il teorico della letteratura, l'invenzione dei nomi dei personaggi letterari è spesso il prodotto che nasce dall'ispirazione a un modello fonetico, proprio come nel caso dell'invenzione di un neologismo:

Lorsqu'un écrivain invente un nom propre, il est en effet tenu aux mêmes règles de motivation que le législateur platonicien lorsqu'il veut créer un nom commun ; il doit, d'une certaine façon, «copier» la chose, et comme c'est évidemment impossible, du moins copier la façon dont la langue elle-même a créé certains de ses noms.¹⁸

Questo procedimento ci pare alla base dell'antroponimia che si riscontra nelle opere di Molière, dove il fonetismo simbolico è spesso il prodotto di un ragionamento a carattere prevalentemente metaforico e tende a rimarcare un evidente determinismo del nome.

¹⁸ Cfr. R. BARTHES, *Proust et les noms*, in *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Editions du Seuil 1972 («Points»), pp. 121-34 (qui pp. 130-1).

il Nome nel testo — XIV, 2012