

GIORGIO SALE

GLOSSE ONOMASTICO-LETTERARIE FRANCESI SECENTESCHE:
IL TRATTAMENTO DEI NOMI
NELLA SVOLTA TRA BAROCCO E CLASSICISMO

Abstract: In the French novels written during the first half of the 17th century, the character represented the cohesive element. On the other hand, with novels written during the following period, the titles also evoked the name of the main character, but the onomastic forms referred to individuals in contemporary life. This is an attempt to draw a panorama that explains the various theories concerning the use of proper names in 17th century metanarrative texts focussing on the transitional period that marks the passage from Baroque to Classical aesthetics.

Keywords: Onomastic theory in the peritext French novel (17 Century), Onomastic in the Baroque and Classical French aesthetics, Practice and reflection on onomastics in French novel

La prima emergenza del nome del personaggio, nei romanzi francesi del Seicento, si situa spesso alle soglie del testo, nel primo elemento paratestuale costituito dal titolo. *L'Astrée*, di Honoré d'Urfé (1607-1627), il modello esemplare di romanzo pastorale francese nonché l'opera narrativa più letta e apprezzata del secolo, ne costituisce l'esempio più significativo. Una consuetudine di lettura indotta dai romanzi barocchi e preziosi della prima metà del secolo porta a individuare nel personaggio l'elemento di coesione intorno al quale si costruisce l'unità di questi racconti, composti di numerose storie secondarie e interrotti da molte fratture diegetiche, generate da conversazioni, digressioni, descrizioni. In questi testi l'introduzione di nomi altisonanti dei personaggi serve spesso, oltre che a costituire un vago sfondo storico, a creare una connotazione positiva di idealizzazione mitica del personaggio eroico.

Anche nelle forme narrative che si impongono nella seconda metà del Seicento, e segnatamente dopo il 1660, i titoli evocano i nomi dei protagonisti, tuttavia le scelte onomastiche rinviano a individui dell'universo referenziale più vicini al periodo di produzione delle novelle, denominati con i loro titoli nobiliari o con la menzione delle loro funzioni sociali, ciò che facilita, nel lettore, il riconoscimento dei personaggi storici noti.¹ In questo caso

¹ Si pensi, a titolo d'esempio, a intitolazioni come *La Princesse de Montpensier sous le Règne de Charles IX, Roi de France* (1662) di Madame de Lafayette; *Le Prince de Condé. Nouvelle historique* (1675) di Edme Boursault; *Le Comte d'Ulfeld, Grand-Maître de Danemarc, nouvelle historique* (1678) di Michel-Archard Rousseau, sieur de La Valette. Cfr. quanto dichiara a questo proposito

l'onomastica risponde a un'esigenza di autenticazione del racconto e svolge una funzione mimetica, attivata da un'inferenza del lettore.

Senza voler entrare nel dettaglio e senza menzionare gli innumerevoli testi teorici e critici, frutto delle riflessioni sul romanzo, o discorsi dei romanzieri secenteschi, possiamo tentare di tracciare un panorama che renda conto delle diverse teorie proposte per il trattamento del nome nei testi metanarrativi del XVII secolo, soffermandoci su un periodo cruciale, quello che segna il passaggio dall'estetica barocca al Classicismo.²

Prima del periodo classico della produzione letteraria francese del Seicento, che si costruisce in una serrata polemica contro la poetica del romanzo eroico, il pubblico non era ancora avvezzo all'uso dei nomi di personaggi storici di epoche recenti né all'introduzione dei titoli nobiliari reali coevi all'interno delle opere di finzione. Nemmeno l'uso di un'onomastica tratta dalla vita quotidiana veniva praticato al di fuori dei generi realistici: le *histoires* o i *romans comiques* (così definiti perché ritenuti generi poco seri e screditati per la presenza, al loro interno, di scene licenziose e di un linguaggio a volte scurrile) e le *histoires tragiques* (che, più del romanzo, perseguivano finalità edificanti).³ Però, in questi generi, l'uso di nomi comuni e molto diffusi, che riqualificano personaggi non aristocratici, sottraendoli al trattamento di scherno, si deve intendere quasi come una negazione del nome.

Françoise Gevrey, nel I capitolo del suo noto saggio *L'illusion et ses procédés. De La Princesse de Clèves aux Illustres Françaises*, Paris, José Corti 1988, intitolato significativamente «Les noms» (pp. 25-62).

² Per uno sguardo d'insieme su questo fenomeno di svolta estetica, che riguarda particolarmente la produzione narrativa, nella storia della letteratura francese del Seicento, e che andrebbe forse maggiormente sfumato, cfr. C. ESMEIN-SARRAZIN, *Le 'tournant historique' comme construction théorique: l'exemple du 'tournant' de 1660 dans l'histoire du roman*, «Théorie et histoire littéraire», «Fabula LHT (Littérature Histoire Théorie)», 16 juin 2005 (<http://www.fabuka.org/lht/0/Esmein.html>). Poiché le indicazioni teoriche si trovano spesso nel peritesto delle opere narrative, nelle prefazioni, avvisi e avvertimenti rivolti al lettore, ci siamo serviti di due importanti antologie che raccolgono questi discorsi prefaziali: *Pour et contre le roman, Anthologie du discours théorique sur la fiction narrative en prose du XVII^e siècle*, introduction, choix des textes et notes par G. Berger, Biblio 17, Paris-Seattle-Tübingen, PFSCCL 1996, e quella, più recente, *Poétiques du roman. Scudéry, Huet, Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du XVII^e siècle sur le genre romanesque*, édition établie et commentée par C. Esmein, Paris, Honoré Champion 2004.

³ Tuttavia, un primo tentativo, nella produzione francese del Seicento, di inserire nomi tratti dalla realtà quotidiana in generi letterari seri fu proposto da Charles Sorel che, nelle sue *Nouvelles françaises* del 1623, introdusse personaggi di condizione modesta. Le loro avventure singolari sono ambientate nella Parigi del tempo. Con le sue scelte onimiche l'autore intendeva evitare lo scoglio dell'inverosimiglianza, che, a suo parere, rendeva persino ridicole le finzioni narrative allora praticate dai grandi autori del tempo. Anche il vescovo di Belley, Jean-Pierre Camus, nello stesso periodo, si erse contro «la fausseté de ces romans, bergeries, aventures, chevaleries, et autre tel fatras» (citiamo dalla prefazione a *Les Événements singuliers de M. de Belley*, Lyon, Caffin et Pleignard 1628) che giudica assurdi e perniciosi. Per raddrizzare i vizi diffusi dai romanzi, egli pubblicò numerose raccolte di novelle esemplari ed edificanti ispirate alla verità di eventi autentici, pur se abbelliti di qualche ornamento retorico.

Gli autori dei romanzi barocchi a soggetto avventuroso e sentimentale, e quelli delle novelle storiche e galanti del periodo classico, al contrario, spesso dichiarano, nei testi prefaziali delle loro opere, di essere intervenuti sull'onomastica per celare al lettore i nomi dei personaggi reali che si supponeva avessero realmente vissuto le vicende narrate. I peritesti dei romanzi e delle novelle secenteschi contengono dichiarazioni programmatiche di assoluto rispetto della storia e della verità che, però, vengono ampiamente disattese all'interno dei racconti. L'espressione di un'esigenza di verità è, in realtà, la ripresa convenzionale di un antico *topos* del discorso apologetico sul romanzo, presentato come la trascrizione fedele di eventi occorsi a personaggi situati nell'epoca contemporanea al periodo della scrittura e trasposti in tempi e luoghi lontani, per il romanzo eroico, o in tempi più recenti, per la novella classica.⁴ Gli antroponimi e, a volte, anche i toponimi sono allora taciuti o più spesso sostituiti da nomi fittizi per evitare con circospezione ogni possibile protesta da parte dei soggetti referenziali ai quali rinvierebbero. Una motivazione di tipo etico viene esposta per giustificare la reticenza onomastica o l'imposizione dei nomi alle entità finzionali: il rispetto della memoria dei personaggi nominati.

*Variazioni sul nome:
dal romanzo eroico-galante alla novella del periodo classico*

Nei romanzi della produzione eroico-galante, che riscuote un vasto successo nel periodo compreso tra gli anni Trenta e gli anni Sessanta, sono stati spesso introdotti grandi personaggi della storia, ma si tratta, nella maggior parte dei casi, di eroi dell'antichità, molto lontani nel tempo e a volte anche nello spazio, di cui si conosceva poco la vita privata, il carattere e la personalità.⁵ È noto che, in questi lunghi romanzi, la storia costituisce un pallido sfondo, un'ambientazione vaga e approssimativa nella quale vengono inserite le avventure immaginarie galanti, le descrizioni prolisse, le lunghe perorazioni e le peripezie inverosimili dei celebri protagonisti della storia antica. I

⁴ A questo proposito Thomas Pavel oppone la ricerca di un «régime de proximité fictionnelle», della novella classica, al «régime de distanciation maximale», tipico del romanzo eroico. Cfr. TH. PAVEL, *L'art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique*, Paris, Gallimard, «Folio Essais» 1996, pp. 316 sgg.

⁵ Alcuni titoli dei lunghi romanzi, da questo punto di vista, sono molto significativi: *Ariane* (1632) di Desmarest de Saint-Sorlin; *Carthée* (1621), *La Cythérée* (1640) e soprattutto *Polexandre* (1632-1637) di Gomberville; *Cléopâtre, la belle Égyptienne* (1646-1658), *Cassandre* (1642-1645) e *Pharamond, ou l'Histoire de France* (1661-1670) di La Calprenède; *Ibrahim, ou l'illustre Bassa* (1641-1644, in 4 voll.) di Georges de Scudéry; *Artamène ou le Grand Cyrus* (1649-1653, che comporta 10 voll.) e la *Clélie. Histoire romaine* (1654-1660, ugualmente in 10 voll.) di Madeleine de Scudéry.

grandi personaggi storici entrano negli intrecci sentimentali e, malgrado le dichiarazioni di principio degli autori, svolgono azioni che a volte si rivelano in aperto contrasto con quanto tramandato dalla trattazione storiografica. I romanzieri, infatti, introducono i grandi eroi del passato in situazioni che, nella maggior parte dei casi, comportano stridenti anacronismi e uno scarso rispetto della realtà trasmessa dai testi della tradizione veridica.

Queste difformità suggerivano letture allegoriche dei romanzi. Dietro i protagonisti, i lettori del Seicento riconoscevano, dissimulati nel racconto sotto nomi altisonanti delle epoche lontane, referenti contemporanei al periodo della scrittura. Così, non sfuggì al pubblico coevo che, con il personaggio di *Sapho*, nel *Grand Cyrus*, Madeleine de Scudéry aveva tracciato un proprio profilo idealizzato. Nello stesso romanzo, è assai plausibile supporre che il nome di *Aristhée*, molto diffuso nell'antichità, con il quale il narratore designa un grande scrittore al pari di Omero ed Esiodo, ai quali viene associato, non indichi alcun autore greco noto, ma rinvii piuttosto a un contemporaneo: Jean Chapelain, intellettuale molto influente e amico degli Scudéry. Per i lettori contemporanei, in effetti, avvezzi a queste pratiche di sovra-determinazione del testo narrativo, poteva risultare evidente che la figura di Aristhée celasse la rappresentazione di Chapelain, al quale gli autori rendevano, così, un deferente omaggio.⁶

Allo stesso modo, dietro il personaggio di *Herminius*, che compare in *Clélie, Histoire romaine*, è agevole riconoscere Paul Pellisson, con il quale l'autrice intrattenne una casta e duratura relazione sentimentale.⁷ In simili contesti, gli antroponomi svolgono una funzione diversa da quella di designatori rigidi. Essi, infatti, sotto il rinvio ai personaggi dell'antichità, celano e svelano a un tempo l'identità di personaggi storici coevi.⁸

Nella celeberrima prefazione a *Ibrahim ou l'illustre Bassa* (1641), che costituisce, in Francia, il primo tentativo organico di codificazione del genere narrativo in prosa, Georges de Scudéry, fratello dell'autrice del romanzo, al quale notoriamente si attribuisce questo peritesto, afferma di volersi attenere alla storia, ma in termini un po' vaghi: «j'ai voulu que *les fondements* de mon Ouvrage fussent historiques, mes *principaux* personnages marqués

⁶ Cfr. a questo proposito, *Artamène ou le Grand Cyrus*, Partie VI, Livre 1, pp. 4629-4636 e la nota 1 alla p. 504 degli estratti del romanzo pubblicati da Cl. Bourqui e A. Gefen, Paris, GF Flammarion 2005.

⁷ Cfr. M. DE SCUDÉRY, *Clélie, histoire romaine*, Partie I, Livre 1 (si vedano, in particolare le pp. 87-88 e relative note degli estratti del romanzo pubblicati da D. Denis, Paris, Gallimard, «Folio classique» 2006).

⁸ Molti commentatori del XIX secolo, ma anche del XX, hanno a lungo studiato il sistema di corrispondenze tra luoghi e personaggi dell'universo finzionale e luoghi e persone dell'universo referenziale contemporaneo al periodo della scrittura, alla ricerca delle «clés» di lettura, per l'ermeneutica dei testi.

dans l'Histoire véritable, comme personnes illustres».⁹ Il suo fine dichiarato è, infatti, quello di mescolare «le mensonge à la vérité», ciò che giustifica la cautela delle sue affermazioni nella ripresa di un *topos* ormai collaudato che vuole il romanzo conforme alla verità della storia.

Soffermandosi sullo specifico aspetto dell'attribuzione del nome ai personaggi, nel testo che funge da manifesto poetico alla produzione eroicogalante, egli rimette in discussione la convenzione di attribuire nomi tratti dall'antichità o dalla tradizione pastorale galante e sostiene: «Il est certain que l'imposition des noms est une chose à laquelle chacun doit songer: et à laquelle néanmoins tout le monde n'a pas songé». L'autore, dunque, insiste sull'importanza dell'onomaturgia e aggiunge una nota polemica nei confronti dei suoi contemporanei e predecessori. La sua sensibilità onomastica, in realtà, si limita al rispetto della ragione e all'attribuzione ai personaggi dell'intreccio di nomi plausibili con la cultura del paese nel quale sono ambientate le azioni. Egli biasima, invece, gli autori che hanno attribuito nomi greci a personaggi di nazioni barbare, «avec aussi peu de raison que si je nommais un Français Mahomet, et que j'appelasse un Turc Antoine. Pour moi j'ai cru qu'il fallait avoir plus soin de son travail, et consulter sur ce sujet et les hommes et les Livres».¹⁰ Per il teorico, dunque, ciò che occorre salvaguardare, nel testo narrativo, è la plausibilità onimica che deve sposarsi con l'ambientazione cronotopica della vicenda. Questo procedimento, però, se richiede, da parte del romanziere, un lavoro di ricerca, non comporta il rigoroso rispetto di un'antroponomastica ripresa dalla storia.

Da lì a una pratica più disinvolta nel trattamento delle vicende veridiche e anche dell'onomastica referenziale il passo è breve e gli autori non lesinano dichiarazioni con le quali ammettono di introdurre un numero elevato di personaggi e trattare una vicenda poco nota che possono facilmente plasmare a loro piacimento. Così, alcuni romanzieri, anche quelli molto vicini allo Scudéry, giunsero ad alterare l'essenza stessa del personaggio, che risiede nel nome, sostituito da forme di denominazione di natura esclusivamente finzionale. Un simile atteggiamento disinvolto introduce ulteriori clamorose e arbitrarie revisioni dei dati storici. Questo è il caso, per citare un esempio particolarmente rappresentativo, di *Ciro il Grande* che, nel romanzo di Madeleine de Scudéry, per sfuggire a una funesta predizione, si riparò presso una comunità di pastori e lì assunse lo pseudonimo di *Artamène*, con il quale viene denominato anche nel titolo del romanzo (*Artamène ou le Grand*

⁹ G. DE SCUDÉRY, *Préface à Ibrahim ou l'illustre Bassa*, Paris, A. de Sommerville 1641-1644. Si veda il testo integrale di questa prefazione, tratto dall'edizione del 1665, in *Poétiques du roman...*, cit., p. 139. Il corsivo è nostro.

¹⁰ Si vedano in proposito le osservazioni di GEVREY, *L'illusion et ses procédés...*, cit., pp. 25-62.

Cyrus).¹¹ La circostanza è stupefacente se si considera la sensibilità con la quale Georges de Scudéry, nella sua prefazione a *Ibrahim*, attribuisce un ruolo importante all'onomaturgia; ma Madeleine de Scudéry si giustifica preliminarmente, in via cautelativa, da ogni possibile accusa che potrebbe esserle mossa in questo senso, enunciando il fatto che il romanzo è una «Fable» e non un testo di storia.¹²

E tuttavia, all'interno del suo ultimo romanzo eroico-galante, *Clélie. Histoire romaine* (1654-1660), l'autrice attribuisce al personaggio di Anacréon un discorso metanarrativo sulla funzione di un'onomastica referenziale di tipo storico. L'interessante riflessione insiste sul ruolo che assolve l'attribuzione del nome sull'immaginazione del lettore e, quindi, nella ricezione del testo di finzione. Il personaggio afferma che «si on ne nommait que des lieux et des personnes qu'on n'eût jamais entendu nommer, on en aurait moins de curiosité, et l'imagination trouvant toutes choses nouvelles, serait disposée à douter de tout». ¹³ Da qui l'importanza, per una ricezione del testo che risulti agevole al lettore e che lo disponga ad accogliere la finzione come plausibile, della scelta di un cronotopo di ambientazione e di un'onomastica che siano abbastanza diffusi da risultare noti al pubblico, ma altresì abbastanza indeterminati o lontani da non consentirgli di conoscere la storia di quel luogo, di quel periodo e di quei personaggi fin nel dettaglio.

Questo equilibrio di conoscenze dei grandi eventi storici, ossia dei nomi di luoghi e personaggi, e di imperizia dei singoli fatti, e particolarmente di quelli relativi alla vita privata dei protagonisti, presenta un duplice vantaggio. Da un lato, infatti, concede al romanziere una grande libertà nell'invenzione e, d'altro lato, consente al lettore una più facile immersione nell'universo finzionale e una più forte partecipazione emotiva alle vicende narrate. In tal modo il pubblico può trarre con profitto il piacere e il giovamento per le istruzioni morali che si ricavano dal racconto. La produzione narrativa del Seicento, infatti, come è noto, non concepisce la finzione come semplice piacere estetico, fruito al di fuori di un'ottica didattica che preveda l'utilità morale. L'insegnamento è ottenuto con l'elogio della virtù, che nei romanzi

¹¹ I dieci volumi del romanzo, che, nell'edizione originale, si estendono su 13000 pagine, introducono più di 400 personaggi e designano 190 toponimi.

¹² E la romanziere ricorre con grande ironia al *topos* del manoscritto ritrovato come argomento ultimo per convincere con molta disinvoltura i suoi censori più riottosi: «si cette raison ne satisfait pas pleinement les scrupuleux, ils n'ont qu'à s'imaginer pour se mettre l'esprit en repos, que mon Ouvrage est tiré d'un vieux Manuscrit grec d'Égesippe, qui est dans la Bibliothèque Vaticane: mais si précieux et si rare, qu'il n'a jamais été imprimé, et ne le sera jamais». Cfr. *Poétiques du roman...*, cit., pp. 184-185.

¹³ Cfr. *Clélie. Histoire romaine*, Quatrième partie, Livre II, Paris, A. Courbé 1658. Riprendiamo il testo citato in *Poétiques du roman...*, cit., p. 201.

è sempre ricompensata, e la condanna del vizio, che finisce sempre per essere punito.

Il periodo di transizione: i primi indizi di un cambiamento estetico

Alle soglie del periodo classico della letteratura francese, si registrano numerosi indizi che lasciano presagire un imminente declino, nei gusti del pubblico mondano, di questo genere di romanzi e un conseguente cambiamento nell'estetica della produzione narrativa.¹⁴ Il rinnovamento non manca di coinvolgere anche le scelte dei nomi da attribuire ai personaggi. L'anacronistica *politesse* che ispira i sentimenti dei personaggi storici dell'antichità e li spinge ad azioni galanti inverosimili inizia a stancare il pubblico che, sul modello delle novelle spagnole, si mostra più incline ad accogliere racconti meno prolissi, più vicini alla realtà contemporanea e che implicino personaggi dai nomi meno altisonanti, inseriti in un contesto più familiare.

Già Paul Scarron, nel primo volume del *Roman comique*, del 1651, aveva individuato i sintomi di un cambiamento dell'estetica narrativa e una incipiente virata nella ricezione del pubblico. Un personaggio che interviene nell'intreccio del racconto, un giovane consigliere del Parlamento di Rennes, parlando del romanzo moderno, mette a confronto la produzione in prosa francese con quella spagnola. Egli sostiene che

il n'y avait rien de plus divertissant que quelques Romans modernes; que les Français seuls en savaient faire de bons et que les Espagnols avaient le secret de faire de petites histoires, qu'ils appellent Nouvelles, qui sont bien plus à notre usage et plus selon la portée de l'humanité que ces Héros imaginaires de l'Antiquité qui sont quelquefois incommodes à force d'être trop honnêtes gens.¹⁵

Anche questa presa di posizione di un personaggio dell'universo finzionale creato da Scarron tradisce, sin dalla metà del secolo, un imminente cambiamento nei gusti del pubblico colto, che iniziava a contestare l'attribuzione di aspetti epistemici, assiologici e ideologici tipici del periodo contemporaneo alla scrittura agli eroi dell'antichità protagonisti dei romanzi eroico-galanti. Questa pratica, che aveva divertito i lettori della prima metà del secolo, iniziava a essere percepita come un grave inconveniente perché non garantiva il rispetto della verosimiglianza.¹⁶

¹⁴ Il nome stesso di *romanzo* è oggetto di discredito e viene sostituito da altre denominazioni generiche che insistono sull'aspetto della pretesa veridicità (*histoire, historiette, nouvelle historique, annales*) o della diversa lunghezza (*petit roman, nouvelle*).

¹⁵ Cfr. P. SCARRON, *Le Roman comique*, vol. I, ch. XXI, in AA.VV., *Romanciers du XVII^e siècle*, a c. di A. Adam, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade» 1958, p. 645.

¹⁶ Tuttavia, come nota opportunamente Christian Zonza, non mancarono novelle storiche

Uno dei tentativi più interessanti, in questo panorama di incombente rinnovamento estetico, che tocca anche l'elemento onomastico, viene proposto da Jean Regnault de Segrais, nelle sue *Nouvelles françaises ou les divertissement de la princesse Aurélie* (1657). La pubblicazione del testo di Segrais segna una tappa importante nell'evoluzione del romanzo francese del Seicento e nel tentativo di codificazione del nuovo genere narrativo.¹⁷ In questo testo compare, nel commento metanarrativo che segue alla prima novella, una celebre definizione che oppone il romanzo, dietro il quale si intende il genere narrativo eroicogalante praticato soprattutto nella prima metà del secolo, alla novella, il nuovo filone narrativo più snello e verosimile che si impone nel secondo Seicento:

il me semble que c'est la différence qu'il y a entre le Roman, et la Nouvelle, que le Roman écrit les choses comme la bienséance le veut et à la manière du Poète; mais que la Nouvelle doit un peu davantage tenir de l'histoire et s'attacher plutôt à donner les images des choses comme d'ordinaire nous les voyons arriver, que comme notre imagination se les figure.¹⁸

In un dialogo tra i personaggi della cornice, una delle damigelle che formano la piccola società, esclusivamente femminile, riunita nel castello delle «Six Tours», esprime il suo giudizio sui romanzi eroici. Parlando degli autori di questo tipo di narrazione, la nobildonna osserva: «les grands revers qu['] [...] ont quelquefois donnés aux vérités historiques [...] et les mœurs tout à fait françaises qu'ils donnent à des Grecs, des Persans ou des Indiens sont des choses qui sont un peu éloignées de la raison» (Prologo). E la principessa dichiara il suo stupore nel constatare che «tant de gens d'esprit, qui nous ont imaginé de si honnêtes Scythes et des Parthes si généreux, n'ont pris le

che, anche dopo la metà del secolo, ripresero soggetti tratti dall'antichità o ambientazioni in altre nazioni, particolarmente l'Inghilterra e la Spagna. Si tratta, però, di una produzione ristretta, poiché la maggior parte delle novelle storiche e galanti ambientano le loro vicende nella corte di Francia e nel periodo del regno degli ultimi Valois. Il XVI secolo costituiva un'epoca segnata da grandi sconvolgimenti politici, religiosi e militari, ma anche dall'eleganza e dalla raffinatezza della società di corte. Cfr. CH. ZONZA, *La Nouvelle historique en France à l'âge classique (1657-1703)*, Paris, Honoré Champion 2007.

¹⁷ J.R. DE SEGRAIS, *Les Nouvelles françaises ou les divertissement de la princesse Aurélie*, Paris, de Sommerville 1657, 2 voll. Il testo comprende 6 novelle inserite in una cornice metanarrativa, secondo il modello decameroniano. La società ristretta di cui si compone il gruppo dei personaggi che intervengono nella cornice si riunisce intorno alla proprietaria del castello di «Six Tours». Dietro il nome della principessa Aurélie si cela Anne Marie Louise d'Orléans, duchessa di Montpensier, figlia di Gaston d'Orléans e di Marie de Bourbon, duchessa di Montpensier. La nobildonna di sangue reale, nota anche come *La Grande Mademoiselle*, era cugina di Luigi XIV, che la punì con l'esilio nel castello di Saint-Fargeau per aver preso parte alla fronda. L'edificio è effettivamente circondato da sei torri e il nome attribuito al castello nell'universo finzionale costituisce, in realtà, una descrizione della particolarità architettonica della fortezza che accolse la duchessa in esilio.

¹⁸ J.R. DE SEGRAIS, *Les Nouvelles françaises ou les divertissement de la princesse Aurélie*, a c. di R. Guichemerre, Paris, Société des Textes Français Modernes 1990-1992, vol. I, pp. 240-241.

même plaisir d'imaginer des chevaliers ou des princes français aussi accomplis» (*ivi*). Il desiderio di un'ambientazione dei romanzi in un contesto più vicino alla cultura francese contemporanea è stato così espresso, ma il testo di Segrais non mette sempre in pratica questa suggestione, forse ancora ritenuta troppo innovativa per il pubblico francese, abituato a un'ambientazione e anche a un'onomastica esotiche e arcaizzanti.¹⁹

Questo dubbio viene enunciato da una delle amiche di Aurélie, Frontenie, e la sua posizione, opposta alle altre, traduce il perdurare, in alcuni ambienti culturali e nei gusti del pubblico, delle forme estetiche del primo Seicento, ma anche l'esitazione e l'incertezza con le quali i lettori accoglievano il protrarsi di questo modello. Frontenie obietta che i nomi francesi creerebbero qualche problema agli autori che volessero seguire il progetto esposto da Aurélie, poiché «les Français aiment mieux un nom d'Artabaze, d'Iphidamante ou d'Orosmane qu'un nom de Rohan, de Lorraine ou de Montmorency» (*ivi*), con i quali, invece, di lì a poco vennero denominati i protagonisti delle novelle storiche e galanti.²⁰

Anche per quanto riguarda i luoghi, Frontenie ritiene più evocativa una toponomastica di finzione piuttosto che la ripresa di toponimi reali e, a riprova della sua opinione, cita un luogo nominato nel romanzo pastorale di Honoré d'Urfé, *L'Astrée*. La scelta del «pont de la Bouteresse», infatti, che consente di varcare il Lignon, il fiume del romanzo pastorale, a suo dire, «pour être un peu plus éloignée, semble être bien plus propre à produire des aventures que le pont de Saint-Cloud ou celui de Charenton», due noti ponti, il primo sulla Senna e il secondo sulla Marna, nelle immediate vicinanze di Parigi. Anche in questo caso, però, un'ambientazione in luoghi conosciuti dal lettore sarebbe presto diventata un ulteriore elemento di interesse nella produzione delle novelle.

Frontenie, infine, conclude con una riflessione sulla pratica di attribuire nomi dall'apparenza fonica francese, con una riproduzione di suoni e di grafie plausibili in quella cultura, ma del tutto inconsueti. Questa regola di nominazione era stata attuata da alcuni autori di *histoires tragiques*, all'inizio del secolo, e continuava a essere in auge presso gli autori di teatro. Ma

¹⁹ D'altro canto le novelle di Segrais, come suggerisce il plurale del titolo, si inseriscono in un altro tipo di produzione in prosa, quello che segue il modello del *Decameron* e dell'*Heptaméron*. Alcune sono ambientate in epoca recente e riprendono un argomento d'attualità (*Eugénie*, *Honorine* e *Floridon*), mentre le altre tre (*Matbilde*, *Aronde* e *Adelayde*) sono ambientate in epoche lontane o indeterminate. Ogni novella, nell'intitolazione, riprende il nome dell'eroe eponimo.

²⁰ I nomi immaginari rinviano ad alcuni personaggi della letteratura eroico-galante e, rispettivamente, al capitano di una commedia di Desmarests de Saint-Sorlin, *Les Visionnaires* (1637); a un personaggio del *Polexandre* di Gomberville; e al re di Cappadocia nella tragi-commedia di Georges de Scudéry, *L'Amour tyrannique* (1638). I nomi di Rohan, Lorraine e Montmorency, invece, sono quelli di alcuni fra i più blasonati casati dell'aristocrazia francese d'*Ancien régime*.

la bella Frontenie la respinge con determinazione: «il n'y aurait guère plus d'incongruité de donner des mœurs françaises à un Grec que d'appeler un Français M. Pisandre ou M. Ormédon, comme ces gens dont on n'a jamais ouï parler à Poitiers, dans la Comédie du *Menteur*» (*ivi*).²¹

Su questo fronte, un'altra delle dame al seguito della principessa Aurélie, Gelonide, che loda gli autori spagnoli di novelle per aver ripreso un'onomastica ispirata alla vita quotidiana, osserva che gli autori francesi ricorrono a nomi grecizzanti per mancanza di fantasia («faute d'invention»). E obietta:

Nous avons des noms de terminaison française aussi agréables que les Grecs ou les Romains ; et qui pourrait [= si on pouvait] venir à bout de trouver des aventures extrêmement naturelles, tendres et surprenantes, je crois que nous les aimerions autant passé dans la guerre de Paris que dans la destruction de Troie (*ibidem*).²²

E in questa previsione i personaggi della cornice metanarrativa del testo di Segrays non si sbagliano: gli autori del nuovo tipo di romanzo, e segnatamente Madame de Lafayette, appartenente alla stessa cerchia di Segrays, non fecero ricorso a forme onomastiche improbabili, proprio perché il precetto della verosimiglianza tendeva a escluderle. Essi introdussero, invece, personaggi storici di epoche recenti in intrecci sentimentali credibili e predisposti per creare, nel lettore, una forte tensione emotiva.

L'evocazione di un uso di un'onomastica e di un'ambientazione più vicine alla cultura francese e all'epoca contemporanea, nelle *Nouvelles françaises* di Segrays, trova una formulazione esplicita. Una variazione ulteriore su questa discussione è sostenuta da altri due personaggi. Aplanice e Silerite, infatti, sostengono che preferirebbero leggere le avventure contemporanee di persone comuni, e non quelle di re e imperatori dell'antichità, facendosi portavoce di un fenomeno di ricezione ormai diffuso che condanna senza appello il genere del romanzo eroico. In alcuni casi basta la forma onomastica a designare un personaggio e presentarlo nella sua modernità, ciò che costituisce anche una garanzia di realismo. Segrays annuncia, così, un altro filone della produzione narrativa francese di fine Seicento che raggiunse con *Les Illustres françaises* di Robert Challe (1713) l'esempio più rappresentativo e compiuto.²³

²¹ In realtà, in *Le Menteur*, Pierre Corneille aveva introdotto un personaggio di Poitiers che si faceva chiamare sia Pyrandre che Armédon, con una minima variante onomastica rispetto a quanto sostenuto nel testo di Segrays.

²² Si noti che, a dispetto di quanto dichiarano le entità finzionali a proposito dell'onomastica, che rispecchia con ogni probabilità il pensiero dell'autore, tutti i personaggi della cornice metanarrativa sfoggiano nomi ispirati a una nominazione allusiva, allegorica o costruita su giochi linguistici: Aurélie, Aplanice, Frontenie, Gelonide, Silerite e Uralie. Dietro queste forme onimiche convenzionali i contemporanei non ebbero difficoltà a riconoscere, oltre Mademoiselle de Montpensier, Madame de Valançay, Madame de Frontenac, Gallone d'Harcour, contessa di Fiesque, la marchesa di Mauny e Madame de Choisy.

²³ Questo è il caso, per esempio, della scelta del nome di Honorine, protagonista della novella

Verso una nuova 'arte poetica'

La trasformazione anacronistica dei poderosi eroi dell'antichità, illustri per le loro valorose azioni in campo militare, in languidi innamorati dai modi galanti e dai nomi che ostentano vistose assonanze con quelli dei protagonisti del modo letterario pastorale non sfuggì certo a un critico severo come Boileau. Egli la stigmatizzò senza appello in un dialogo sul modello di Luciano in cui intervengono Plutone e gli altri abitanti degli Inferi. Nel *Dialogue des Héros de roman* (1666), Mercurio definisce i protagonisti dei romanzi dai nomi roboanti come «une Troupe de faquins ou plutôt de fantômes chimériques qui n'étant que de fades copies de beaucoup de personnages modernes ont eu pourtant l'audace de prendre le nom des plus grands Héros de l'antiquité». ²⁴ In questo modo Boileau rivela la pluri-referenzialità dei personaggi dei romanzi eroico-galanti, che lasciano supporre un referente reale nascosto dietro queste forme allusive di denominazione. I mitici eroi del passato, infatti, rappresenterebbero non tanto i personaggi storici di cui portano il nome, ma uomini e donne del periodo contemporaneo al tempo della scrittura, dai modi affettati, dettati dal rispetto delle regole della galanteria, così come si era diffusa nei raffinati salotti mondani parigini del Seicento.

Ci pare molto probabile che anche François Hédelin, abate d'Aubignac, si riferisca a questo tipo di produzione quando parla di romanzi «que les auteurs font sur quelques Histoires du temps, tirées des cabales de la Cour ou des Intrigues de la ville, et mêlées de quelques déguisements qui ne les cachent à personne». ²⁵ D'Aubignac biasima questo tipo di scritti, frutto della sterilità della fantasia dei romanzieri, dove vengono trascritte le avventure di personaggi contemporanei trasposte sotto nomi di fantasia. Egli infatti

eponima contenuta nelle *Nouvelles françaises* di Segrais. Il narratore presenta l'antroponimo della protagonista in questi termini: «ce nom est déjà assez extraordinaire et assez singulier, je trouve qu'il est aussi à propos que je m'en serve que d'emprunter celui d'Isabelle ou d'Angélique, comme l'on en use toujours aux comédies ou aux romans, où il est besoin d'introduire une héroïne moderne» (cfr. DE SEGRAIS, *Les Nouvelles françaises...*, a c. di R. Guichemerre, cit., p. 201). Ancora una volta la scelta onomaturgica costituisce un elemento discriminante per distinguere il racconto realistico da quello che tradisce manifestamente la finzione teatrale o narrativa.

²⁴ L'acuto 'legislatore del Parnaso' fa riferimento al fatto che, dietro i nomi di Cyrus, Mandane, Cléomire e Sapho, si celano, in realtà, rinvii noti a tutti i lettori (rispettivamente al Grand Condé, alla duchessa di Longueville, sorella di Condé, a Madame de Rambouillet e anche alla stessa scrittrice, che si nasconde dietro il nome di Sapho). Cfr. N. BOILEAU, *Dialogue des Héros de roman*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade» 1966, p. 485.

²⁵ Cfr. le sue «Observations nécessaires pour l'intelligence de cette allégorie» che si trovano in testa al romanzo *Macarise ou la reine des îles fortunées. Histoire allégorique contenant la philosophie morale des Stoïques sous le voile de plusieurs aventures agréables en forme de roman* (Paris, J. du Brueil e P. Collet 1664), dove racconta la storia della filosofia stoica in forma di romanzo, ricorrendo a un'onomastica allegorica per indicare i diversi protagonisti (i filosofi stoici o le personificazioni di idee). Testo riprodotto in *Poétiques du roman...*, cit., pp. 285-305.

obietta che, se il protagonista compie azioni degne di lode, l'autore dovrebbe additarlo come modello positivo da seguire e svelarne l'identità. Se dietro questi testi si nasconde un personaggio che si è macchiato di azioni poco vantaggiose o riprovevoli, invece, il romanziere non dovrebbe ricorrere a forme di denominazione che, pretendendo di celare la persona, in realtà ne lasciano trasparire l'identità.²⁶ D'altra parte, egli stesso, nell'«Avant-propos» al suo *Aristandre ou Histoire interrompue* (1664), incorre nella pratica che rimprovera ad altri, poiché sostiene che «les aventures qui les [les caractères des hommes] soutiennent ont beaucoup de rapport avec la vie commune», ma invita il suo lettore a non cercare chi si celi dietro i nomi dei personaggi: «ne soyez point en peine du nom ni de la qualité véritable de ceux dont je fais mes personnages qui ne sont peut-être pas au monde».²⁷ L'autore espone una lunga casistica di come potrebbe avere celato i personaggi della realtà referenziale sotto nomi di fantasia, nascondendone molti sotto un solo nome, attribuendo nomi diversi a un solo individuo reale che li avrebbe ispirati, scambiando i sessi, i ruoli sociali e conclude: «Enfin je confondrais si bien les vérités avec les mensonges, que j'aurais mis le soleil au milieu de la nuit, et produit soudainement, comme par magie, des ténèbres épaisses dans le milieu d'un beau jour».²⁸ Il fine di questo elaborato meccanismo di depistaggio è quello di garantire una lettura del romanzo per diletto, per il puro piacere di leggere un testo di finzione, liberandolo da qualsiasi interpretazione mimetica.

Una posizione simile si trova esposta nell'«Advertissement du Libraire au lecteur» che precede *Le Roman Bourgeois. Ouvrage comique* di Antoine de Furetière (Paris, L. Billaine 1666). Il presunto editore dichiara di aver tratto le sue riflessioni da una precedente prolissa prefazione dell'autore andata parzialmente distrutta e sostiene che le «histoires fabuleuses bien décrites, et sous des noms empruntés, font plus d'impression sur notre esprit, que les vrais noms et les vraies aventures ne sauraient faire».²⁹ Lo pseudo-editore mette dunque in guardia il lettore dal tentativo di riconoscere persone dell'universo referenziale nella finzione del romanzo perché, afferma con uno sviluppo della metafora delle chiavi di lettura, «la serrure est mêlée».

Nel dialogo di Boileau, Plutone deplora questa metamorfosi dei gloriosi eroi dell'Antichità in insulsi innamorati timidi e rispettosi di codici

²⁶ D'Aubignac definisce questi testi come «histoires médisantes qui, sous des noms étrangers exposent les personnes toutes nues à la honte et à la raillerie publique» (ivi, p. 296).

²⁷ Riprendiamo questo testo dall'antologia curata da Berger, *Pour et contre le roman...*, cit., p. 138.

²⁸ Cfr. ivi, p. 139.

²⁹ Si veda la trascrizione del peritesto di questo romanzo in *Poétiques du roman...*, cit., pp. 345-351.

comportamentali galanti, occupati solo in sdolcinate discussioni amorose.³⁰ Egli sostiene, infatti, sconsolato: «J'ai bien de la peine [...] à m'imaginer que les Cyrus et les Alexandre soient devenus tout à coup [...] des Tyrsis et des Céladons»,³¹ con un riferimento palese alla produzione pastorale e segnatamente all'*Astrée*, di Honoré d'Urfé. Si noti come l'uso dell'articolo, al plurale, davanti al nome, che però mantiene la maiuscola, indica un procedimento di trasformazione dell'antroponimo in sostantivo, poiché designa un tipo di personaggio più che un'entità individualizzata! Questa manipolazione è ancora più marcata nel riferimento ai personaggi dell'*Astrée*, declinati al plurale, proprio come se si trattasse di nomi comuni. L'attacco è particolarmente diretto contro Madeleine de Scudéry, che scegliendo come eroe del suo romanzo *Ciro il Grande* «au lieu [...] d'en faire un modèle de toute perfection, elle en composa un Artamène, plus fou que tous les Céladons et tous les Sylvandres».³² Come osserva Diogene, un interlocutore di Plutone, è l'amore, ormai, e non più la gloria delle armi, a costituire la virtù eroica per eccellenza di questi personaggi che usurpano le forme onomastiche di illustri eroi dell'antichità, fino a svuotarle della loro essenza di nomi propri.³³

Fino ad allora, i romanzi si differenziavano dalla storia, proprio perché utilizzavano nomi di fantasia. Nel passaggio di soglia dal racconto storico, opera dei *savants*, agli intrecci di natura finzionale, Boileau individua la possibilità di inserzione di tre tipologie di personaggi e delle forme onomastiche che li designano. Da un lato egli distingue «les héros chimériques», creati interamente dall'immaginazione degli autori e dotati di nomi di fantasia. Accanto a loro egli ravvisa la presenza di personaggi referenziali, che nello spostamento dal genere veridico a quello letterario possono subire ogni sorta di distorsione, ma che nondimeno mantengono le denominazioni con le quali sono passati alla storia. Infine, Boileau identifica i personaggi misti, che presentano un debole ancoraggio referenziale e in cui la scelta del nome, da parte degli autori, risulta meno vincolata dal rispetto della realtà.

³⁰ L'autore inveisce contro «les Héros et surtout les Héroïnes [divenuti] les plus sottes gens du monde grâce à certains Auteurs qui leur ont appris, dit-on, ce beau langage et qui en ont fait des Amoureux transis» (BOILEAU, *Dialogue des Héros de roman*, cit., p. 448).

³¹ Ivi, pp. 448-449.

³² Cfr. la prefazione di Boileau al dialogo citato: «Discours sur le dialogue suivant», in *Œuvres complètes*, cit., p. 445.

³³ Boileau espresse la stessa censura nel suo *Art poétique* (1674) dove si legge: «Peignez donc, j'y consens, les héros amoureux: / Mais ne m'en formez pas des bergers doucereux / [...] N'allez pas d'un Cyrus nous faire un Artamène», Ch. III, vv. 97-100. L'autore vi condanna con biasimo la trasformazione degli eroi antichi in innamorati sdolcinati. In altri versi condanna anche gli anacronismi dei lunghi romanzi eroici: «Gardez donc de donner, ainsi que dans Clélie, / L'air ni l'esprit français à l'antique Italie; / Et, sous des noms romains faisant notre portrait, / Peindre Caton galant et Brutus dameret» (ivi, vv. 115-118).

A questo prospetto occorre anettere due ulteriori categorie onomastiche di entità finzionali che rinviano alla realtà storica e che furono introdotte in gran numero nella produzione di novelle. La prima concerne quelle dai nomi referenziali, che indicano personaggi le cui azioni, all'interno del testo narrativo, non si discostano dal racconto veridico. In questa tipologia rientrano, per la maggior parte, i deuteragonisti, che assolvono a funzioni ancillari, ma il cui ruolo risulta ugualmente essenziale per garantire la produzione di un effetto di realtà. La seconda classe, infine, è rappresentata dai personaggi dotati di nomi d'uso francesi e appartenenti a una condizione modesta. Il gusto per uno stile semplice e naturale, infatti, pervade anche l'onomastica della novella. Di questi individui di oscura origine non si trova traccia nella grande storia, ma gli autori dichiarano di averli tratti dalla realtà quotidiana coeva, presentandoli, pertanto, come dotati di una referenzialità immediata che non consente alcun controllo da parte del lettore.

L'illusione del nome

Come si accennava, la compresenza di differenti categorie di entità finzionali all'interno dello stesso testo determinò inizialmente un certo scompiglio, che risultò amplificato quando, con il romanzo del periodo classico, ai grandi eroi del passato subentrarono i celebri personaggi di un'epoca più recente, spesso corrispondente al periodo del regno degli ultimi Valois, 'la vieille Cour', ancora presenti nella memoria e quindi nell'enciclopedia di conoscenze dei lettori. Questo fenomeno fu particolarmente diffuso quando si impose il genere della novella storica a soggetto galante, molto più verosimile del romanzo eroico e le cui vicende risultano ambientate in un cronotopo più vicino a quello della produzione del testo. L'abilità maggiore degli autori di novelle storiche consisteva nella selezione di personaggi tratti dalla grande storia, la cui vicenda non fosse molto conosciuta al pubblico.³⁴ Essi attribuivano al protagonista caratteristiche che non presentassero clamorose contraddizioni rispetto agli scarni dati biografici tramandati dalla tradizione veridica e un nome presente nel repertorio onomastico noto al lettore.

In entrambe le forme narrative, quelle ispirate all'estetica barocca e quelle che si richiamano alla poetica classica, l'onomastica svolge un ruolo centrale. Sia nei romanzi eroico-galanti che nelle novelle storiche una motivazione

³⁴ L'abate Jean-Antoine de Charnes, nelle sue *Conversations sur la critique de La Princesse de Clèves*, descrive il genere della novella galante dove «ou l'on invente un sujet, ou l'on en prend un qui ne soit pas universellement connu; et on l'orne de plusieurs traits de l'Histoire, qui en appuient la vraisemblance et réveillent la curiosité et l'attention du lecteur» (Deuxième conversation: «De la conduite»).

di tipo etico viene addotta dagli autori per dare conto del procedimento di attribuzione dei nomi alle entità finzionali: il rispetto della memoria dei personaggi nominati è all'origine della *nominatio* che si annuncia, in realtà, falsamente storica o palesemente d'invenzione. Il procedimento di denominazione comporta un articolato e coinvolgente gioco con le conoscenze del pubblico ed è chiamato in causa dai romanzieri per celare e svelare a un tempo il dispositivo di illusione referenziale imperniato sull'onomaturgia. In questo contesto di referenzialità ostentata, in cui chiamano in causa nomi di personaggi reali vissuti in epoche remote o recenti, gli autori si rifugiano spesso in una preteritiva dichiarazione con la quale cercano di scongiurare il rischio di *laedere nominatim*, adducendo questa motivazione per giustificare il mascheramento di individui della realtà contemporanea sotto nomi storici o forme onimiche di fantasia.

Ciò che cambia, nel passaggio dalla convenzione narrativa barocca all'estetica classica, è una diversa concezione del rispetto della storia e un diverso approccio alla categoria della verosimiglianza. Il mutato atteggiamento investe anche le scelte onomastiche. Mentre nella convenzione narrativa barocca il nome contribuisce a creare uno sfondo storico sfuocato e incerto, ma con una finalità di idealizzazione, attribuendo al personaggio una connotazione di *grandeur*, l'onomaturgia si rivela altrettanto importante nella creazione della novella d'impronta classica dove, sin dalle soglie del testo, il nome è chiamato a esibire una forte cauzione di veridicità.

La riflessione sul nome e sulla pratica onomaturgica, dunque, costituisce un aspetto interessante e poco studiato sul quale è possibile valutare il confronto estetico e formale che ha opposto, verso la metà del secolo, le due maggiori tecniche di composizione narrativa francese del Seicento.

Biodata: Giorgio Sale è Ricercatore confermato di Letteratura francese presso l'Università di Sassari, Dipartimento di Storia, Scienze dell'Uomo e della Formazione.

giosale@uniss.it

